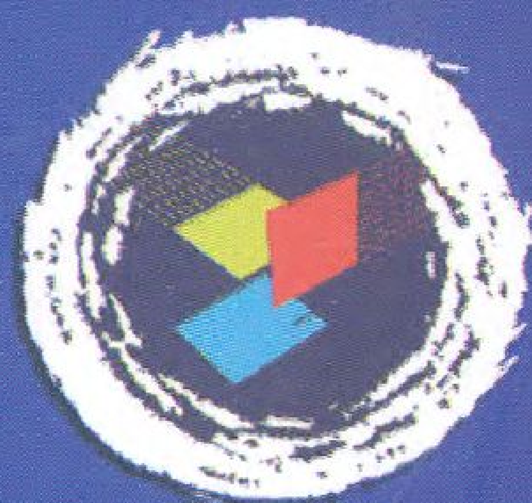


وزارة الثقافة
مهرجان القاهرة الدولى
للمسرح التجريبى

22

الرقابة على المسرح الأمريكى فى القرن العشرين

تأليف: چون هـ. هوتشن
ترجمة: د.إيمان حجازى
مراجعة: أ.د. محمد عنانى



وزارة الثقافة
مهرجان القاهرة الدولى
للمسرح التجريبى

الرقابة على المسرح الأمريكى فى القرن العشرين

تأليف: چون هـ. هوتشن
ترجمة: د.إيمان حجازى
مراجعة: أ.د. محمد عنانى

تصميم وتنفيذ: آمال صفوت الألفي
مطابع المجلس الأعلى للآثار

ترجم هذا الكتاب عن الأصل الإنجليزي :

Censorship of The American Theatre In The Twentieth Century

By

John Houchin

Cambridge University Press,

NewYork,

2003

كلمة وزير الثقافة

لا خلاف أن التجريب ليس هدفًا فى ذاته؛ بل أحد أدوات الطموح لتجاوز وضع سائد، يغلق بتسيده إمكانات الحرية والتطور، ويعطل قدرات الخيال والتصور، ويحاصر قوى التغير والتحرر، بعوائق تتنوع أقنعتها، وتتعدد شعاراتها، وإن كانت على الحقيقة تستهدف - بالأساس - إنتاج حالة الاستبداد والتقولب والجمود. لكن الثقافة المشحونة بطاقة الاستشراف والتبصر والترقب، القادرة على طرح التساؤلات من خلال مداومتها للتفكير النقدى، وعيًا بالمستقبل، وتفتحًا على المستبعد، وتخطيًا لمنهج الاحتذاء المتجاوز لزمنه الثقافى، هذه الثقافة تمتلك- لا شك - إمكانية إدراك قيمة التجريب، والقدرة على ابتكاره واستيعابه، بخلق مساحات قبوله واستمراره، وحماية معطياته؛ استهدافًا إلى تحسين الأداء المجتمعى - عامة - بتخطى مشكلاته، ومضاعفة إمكاناته.

إن المجتمعات لا يقاس تقدمها فقط بدرجة انفتاحها على التغير المنتج؛ بل أيضًا بمدى إيقاع الاستجابة لذلك التغير الإيجابى وإنجازه، خروجًا من العجز إلى القدرة، استنادًا إلى أن إنجاز التغير لا يتحقق إلا من خلال المجتمع وأفراده، وذلك أمر مرهون بتحرير الفكر من ثباته، وفتح مجالات الحرية تعزيزًا لنور المعارف، والتجريب أحد آليات شحذ طاقة المجتمع على تطوير ذاته، وتفعيل إمكانات تحولاته.

يتغير العالم ويتحول، والمجتمعات لا تتفوق إلا من خلال التطور والتحول، وذلك يتطلب كفاءات ومهارات، ويتطلب أيضًا شجاعة الوصول والتعامل مع صيغ ذلك التحول. ولأننا لا نستطيع الحصول على مجتمع أفضل ما لم يكن لدينا بشر

أفضل، ولأن المعرفة هى التى تصنع الوعى الذى يقود الإنسان إلى ما هو أفضل؛ لذا كان مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى أحد مشروعاتنا نحو الانفتاح والتحرر والتغير والتطور، ليس فى المسرح فحسب؛ بل فى كل مجالاتنا، سعياً إلى نوعية حياة أفضل.

فاروق حسنى

كلمة رئيس المهرجان

"أنتونى فيلد"، اسم يعنى فى بريطانيا وخارجها - بالنسبة إلى المسرح - كثيراً من الإنجازات والمكتسبات التى تجسدت عبر مسيرة حياة ارتبطت بتجارب وخبرات مفتوحة فى مجالات المسرح المتعددة، فشكلت نوعية رجل مسرح متفرد، إبداعًا، وإدارةً، وإنتاجًا، وتدريسًا، وكتابةً. ببساطة، نحن إزاء شخصية استنفرت طاقاتها، وكل مزاياها وقدراتها الفنية والفكرية لتفعيل زهو المسرح وازدهاره، بإعادة البناء والتشكيل، إذ كان المسرح - ولا يزال - هو مشروع "أنتونى فيلد" الممتد، الذى أظله دومًا بالاشتغال على قضاياه من خلال كل المواقع التى تبوأها تباعًا، أو تلك التى أسهم فيها - على التوازى - بعطاء تزخر به تفصيلاً سيرة حياته، يمثل قوة دافعة تدعم النمو المستمر للمسرح، وترسخ صموده.

إن رجل المسرح المرموق "أنتونى فيلد"، يستضيفه مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى فى دورته الثانية والعشرين، استمرارًا للفكرة التى بدأها المهرجان فى الدورة السابقة، باستضافة المسرحى الأمريكى الشهير المتعدد المواهب "ريتشارد شيكنر"؛ وذلك لخلق مساحات للتواصل والتبادل مع جماعات المسرحيين فى العالم، عبر رسالة يشارك بتوجيهها - بالتناوب سنويًا - واحدٌ من قامات المسرحيين فى حفل افتتاح المهرجان. إن قيمة هذه الرسالة أن صاحبها يطرح نفسه فيها، بوصفه كيانًا ينتمى إلى جماعة مهمومة بالمسرح وقضايا تحولاته، وطفراته، وظروفه المحيطة، تمارس اشتغالها على قضاياه بتأمل استدراكات حمايته وتمكينه، انطلاقًا من إيمان تلك الجماعة بجدارة وجوده واستمراره، وهذه الرسالة يطرحها صاحبها على آفاق العالم الأربعة، ممن يشاركون فى مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى الذى يحتفى بتحرر

الإبداع المسرحى ويساند استمراره. صحيح أن الرسالة قد تطرح بعض المفاهيم، لكن الصحيح كذلك أن هذه المفاهيم سوف تفرخ تصورات، ورؤى إبداعية ليست استنساخية؛ بل تعددية، تصدر عن تأويلات إما بالتوافق مع تلك المفاهيم، وإما بالتعاكس، وذلك ما يعنى الامتداد لتأويلات أكثر استكشافًا، لا تخضع لمركزية الإبداع؛ بل تشحذ تنوعه وتعدده وتواصله وتبادله معًا.

إن المهرجان يرحب بضيفه الكبير "أنتونى فيلد"، ويشكر له استجابته لدعوته، وعلى الجانب الآخر أجدنى مدينًا بالشكر لصديقى العزيز الناقد والباحث الإنجليزى والناشط المسرحى عبر العالم "جون إلسم"، لدعمه مطلب إدارة المهرجان لدى رجل المسرح اللامع "أنتوني فيلد".

هذا الأفق الرحب الذى تعيشه القاهرة على مدى أكثر من عشرين عامًا، حيث تنفتح أمامها - باستحضار واستقدام - الإبداعات المتعددة، وهو ما يتيح تخطى التكرار والجمود؛ إنما يعود الفضل فيه إلى السيد فاروق حسنى - وزير الثقافة - الذى عزز إمكانات إتقان فن الاتصال لإثراء التفاعل المستمر توسيعًا لحقل المعارف، ومجالات الإبداع.

أ. د. فوزى فهمى

مقدمة

هذا كتاب عن الرقابة. يتناول الكتاب بالتحديد تاريخ الرقابة على المسرح فى الولايات المتحدة الأمريكية فى القرن العشرين. فسوف يستكشف كيف أن الهجمات الكبرى على المسرح تعكس الأزمات المتلازمة فى الثقافة الأوسع. بمعنى آخر، تحاول مجادلتى مراقبة آثار العرض المسرحى عندما تُفسر الثقافة السائدة قوانينها وطقوسها وتقاليدها على أنها فى طريقها إلى تحقيق تغيير هام. فنادرًا ما يعتنق العمل الجمعى لمجتمع يواجه مثل هذه التحولات تلك التغييرات على أنها إجراء طبيعى وتحوُّل نشوئى. فبدلاً من ذلك يحاول إعاقة وعكس اتجاه هذه التحولات بالعودة إلى الطقوس أو فلسفة العصر الذهبى الأكثر نقاءً.

يُعد مثل هذا السلوك دلالة على مجتمع يتسم بالمحافظة، مجتمع يوجه طاقته إلى الحفاظ على البنية التحتية السياسية والأخلاقية والاجتماعية. يُقاوم هذا النوع من المجتمعات التجديد الاقتصادى وإعادة التنظيم السريع اللذين يصحبان مثل تلك التحولات. يرجع السبب فى ذلك إلى المدرسين فى مدارس هذا المجتمع لأنهم لا يشجعون الإبداع أو الأفكار الجديدة الراديكالية. وبدلاً من ذلك، فهم يركزون على التعليم القائم على الحفظ عن ظهر قلب للقواعد والنظريات الرياضية القائمة. ويروِّج كهنتهم إلى أن العلاقة بين الآلهة والبشر هى لشىء ثابت ولا تتطور، وليست محل تأويل. فى ظل هذا، يستطيع الإنسان أن يحصل على الخلاص عن طريق الالتزام التام بالمبادئ الراسخة. وبذلك يُعد التجريب وإعمال العقل ردَّة وحتمًا ما يؤديان إلى مَوَات روحى للأفراد وللمجتمعات التى تساندهم.

لا يستطيع المجتمع المحافظ تحمُّل التجديد غير المقيد ولا يؤمن بأن المستقبل يحمل حلولاً لمشاكله. وكما تكهنت كارن آرمسترونج Karen Armstrong، تعتمد الروح المحافظة على الأساطير فى تحديد توجهاتها. فبدلاً من البحث عن شئ جديد أو مبتكر، تسعى لاستلهام توجهاتها من الماضى. فتوجه انتباهها إلى البدايات المقدسة، أو إلى حدث بدائى. يُخبر الماضى المجتمع بما هو ثابت ومستقر وما كان دائمًا كذلك. فهو يؤكد بأن المرحلة الحالية والمراحل المستقبلية من تاريخ المجتمع ما هى إلا ظلال باهتة لعصر ذهبى مُتوهم ويبحث قادته عن قدوة وإلهام لهم فى أعمال رؤساء وملوك وقادة وقديسين من التاريخ. وبدراسة التاريخ، سوف يصبح الأساتذة فلاسفة والكُهَّان أنبياء والمواطنون وطنيين. أهم من ذلك، سوف يكتسب الأفراد إحساسًا بالمعانى يتردد بعمق فى عقلهم الباطن وذلك عن طريق اعتناقهم قصصًا أسطورية وممارسات طقسية قديمة ، كما أن قادتهم سوف يستعيدون صورة واضحة دقيقة تشرح الكيفية التى يجب التعامل بها فى العلاقات الاجتماعية والسياسية والجنسية والاقتصادية. باختصار، سوف يؤدى اعتناق الماضى إلى إيضاح صورة المستقبل[1] .

يمكننا أن نفهم، أن المجتمع المحافظ يخشى الفنانين، وبصفة خاصة فنانى المسرح. فعلى مدار التاريخ وَلَّد هؤلاء الأفراد حالة من المداهنة العامة شديدة، إلا أن القادة السياسيين والدينيين والاجتماعيين للمجتمع المحافظ قد وصفوهم بأنهم أشخاص غير أخلاقيين وخبثاء ومدمرون. فهم يخشون أن يُعلم هؤلاء الفنانون المؤمنون بهم أن يتخيلوا نظمًا جديدة، ويعيدوا كتابة القوانين وينقلبوا على النظام القديم.

يُجسد فنانو المسرح، خاصة الممثلين، أنماط الأداء والعرض ويمتلكون طاقة فطرية يمكننا فقط وصفها بأنها مفعمة بالحياة والحيوية والعاطفة. فهم يُعملون فكرهم فى كل ما يمرون به ويصلون إلى نتائج وفرضيات ثم يتجرَّوون على الجهر بها وتنفيذها. وتبدو شخصياتهم الفطرية كما لو أنها تطوق العالم وتتقبله كما هو. وعلى المستوى الحسى، فهم يتمتعون بوعى بالطبيعة التى تحيط بهم. يتجاهل الكثيرون منهم العوائق التى صنعتها الظروف الاجتماعية والسياسية، وغالبًا ما تكون حياتهم غير تقليدية أو تتسم "بالفوضى". ويتجاهلون التقاليد المسلَّم بها وتفضح الشخصيات التى يمثلونها على خشبة المسرح زيف الطقوس القديمة. تبدو حياتهم خارج المسرح فوضوية مليئة بالأنشطة غير المشروعة والمواجهات العاصفة مع السلطات. وبينما يُطالب القادة السياسيون والدينيون بالالتزام بالأخلاق وتحمُّل المسئولية وكبح جماح النفس، يُشار إلى الممثلين مرارًا وتكرارًا على أنهم رمز للمتع الحسية والفجور وعدم تحمل المسئولية. ربما يحترمون الماضى، إلا أنهم بالتأكيد معنيون بالحاضر والمستقبل.

باختصار، كان المراقبون يرون المسرح، على نحو تقليدى، ككيان متقلب وغير مستقر يجب كما قال ريتشارد شكنر Richard Scheckner، "أن يعود مرة أخرى إلى الواقع" . فهم قلقون من أن تنتقل العدوى من الممثلين والجماهير إلى باقى طوائف المجتمع وأن تنتقل المسرحيات المفترض تقديمها على خشبة المسرح إلى الواقع لتقدم فى مكان وزمان غير مسرحيين. أو، كما قال إدوارد أولبى، "لسوء الحظ، يميل الناس بصفة عامة إلى الإقبال على التجارب السلبية. فهذا هو واقع الأمر فى السينما، فتذهب إلى السينما وهى مكان آمن تمامًا لأن ما يُقدم لا

يحدث بالفعل. المسرحية خطرة، وهذه إحدى المشاكل التى يواجهها الناس مع المسرحيات: فهى قائمة بالفعل، وتُقدم فى الزمن الحاضر. فهى تحدث – لم تحدث – ويمكن للأمور أن تسير فى الاتجاه الخطأ"(٢). كانت هذه المخاوف حقيقية بصفة خاصة فى الولايات المتحدة فى القرن العشرين، فقد شهدت مائة عام مضطربة، تحدى فيها فنانو المسرح فعليًا بعدوانية كل تقليد اجتماعى كان راسخًا أثناء الفترتين: الفيكتورية والإدواردية. فأثناء العِقْد الأول من القرن، تنازع كُتَّاب الدراما حول فكرة أن علم الأحياء (بيولوچيا) هو قدر الإنسان وابتكروا شخصيات نسائية تبنت أدوارًا سلبية للأم. وبحلول نهاية القرن، أصبحت المناقشات الجريئة وغير المتحفظة حول الشذوذ عند النساء جزءًا من التقليد الدرامى الكنسى المعترف به. وفى الثلاثينيات من القرن العشرين، بحث كتاب الدراما والمخرجون والمنتجون مجتمعين النموذج الاقتصادى الرأسمالى وأصبح جزءًا من ثورة غيرت علاقة الحكومة الفيدرالية بالمواطنين بدرجة كبيرة. وظهر فنانو المسرح الراديكاليون مرة أخرى فى الستينيات من القرن وأدخلوا أساليب حرب العصابات والعُرْى وموسيقى الروك على المسرح. فلم يَتَحدوا كيانات القوى السياسية والعسكرية التى كانت تحكم الأمة فقط، لكنهم أيضًا قاموا بتفكيك تقاليد المسرح ذاتها. وبحلول التسعينيات، حملت كثير من المسارح فى الولايات المتحدة بعض التشابه مع تلك المسرحيات التى كانت تُقدم على خشبة المسرح قبل ذلك بمائة عام.

ومع ذلك، يعكس المسرح التحولات العنيفة التى تحدث فى الثقافة الأوسع. فبحلول العقد الأخير من القرن الخامس عشر، بدأت المراكز الحضرية فى النمو

بقوة، وتضخم تعداد سكانها بسبب المهاجرين القادمين من شرق أوروبا، وحلت وحلت الرأسمالية، بتأكيدها على تحقيق إنتاجية بأى ثمن، محل الاقتصاد البسيط الذى يوفر نفقات الإعاشة فقط. وأفسحت التعاليم البروتستنتية التقليدية التى تعتنق مذهبًا يؤمن بالصواب المطلق والخطأ المطلق، الطريق أمام النسبية الأخلاقية. وبتقدم القرن العشرين، جلب التليفون والراديو والتليفزيون والإنترنت المجتمعات التى كانت معزولة سابقًا إلى علاقاتٍ وَدُودٍ مع بعضها البعض. فما نراه ونعرفه غالبًا ما يملؤنا بالخوف والغضب والاستياء.

سمحت لنا آلة الاحتراق الداخلى والطرق السريعة عبر الولايات المتحدة والطائرات وسفن الفضاء، بالسفر خلال نظامنا الشمسى بنفس السهولة التى نستطيع بها قيادة السيارة عبر المدينة. إلا أن ضرورات السرعة قد سلبتنا هدوءنا. فقد جعلت القوات المسلحة والأسلحة النووية الولايات المتحدة أقوى أمة على الأرض، إلا أنها لم تستطع حمايتها من القوى التى تكرهها وتخشاها.

لقد كان قرنًا متفجرًا فكل عقد من عقوده يقدم أملاً للبعض وتهديدًا بالدمار للبعض الآخر. ومن أجل تحقيق الهدف الأول وتجنب الثانى، سعى المجتمع المحافظ فى الولايات المتحدة (الذى هو بالفعل مظهر متعدد الأوجه) إلى الحصول على سلوان وحماية بتبنِّى معتقدات الماضى. طالب المحافظون الدنيويون بأنه يجب على المؤمنين العودة إلى تعاليم الكتاب المقدس، وإلى أُسس الديانة المسيحية التى كان يتم الترويج لها على مدار مئات السنين. وطالبوا باعتناق المذهب الأرثوذكسى اللاهوتى ورفضوا أى استنباط أو تجريب . كما

شجب المحافظون الاجتماعيون المذهب النسوى ونادوا بأن تعود النساء لاستئناف دورهن التقليدى كأمهات وزوجات. واستنكر المحافظون الثقافيون ثقافة تعدد اللغات التى ظهرت فى أواخر القرن العشرين؛ والتى تطلعت إلى يوم يسيطر فيه القوقازيون الذين يتحدثون الإنجليزية على الأمة. طالب المحافظون الشرعيون أن يحاول النظام القضائى تفسير المؤسسة وفقًا لنوايا "الآباء المؤسسين". فإن طريق فهم نوايا قادة القرن الثامن عشر هؤلاء فقط، كما يدَّعون، يمكِّن لمواطنى القرنين العشرين والواحد والعشرين أن يحيوا حياة شرعية وذات معنى.

وفى التحليل الختامى، أقول إن رقباء القرن العشرين كانوا يخشون أن يكون للمسرح القدرة على إزالة الحدود بين الطبقات وبين الجنسين وإثارة الفوضى السياسية والجنسية. فقد اعتقدوا أن الممثلين والمخرجين وكتاب المسرح لديهم القدرة على إحلال أنظمة يمكنها تقويض الصروح التقليدية للقوة. يعرف معارضو المسرح هؤلاء، أحيانًا أكثر من حلفائه، أن المسرح كيان حى وغالبًا ما يكون مثيرًا وهو دائمًا حسى لديه القدرة على تحويل الجماهير وإحداث تغيير. كانت هذه السمات بالتأكيد هى التى راقت للمراقبين وكانت هى ذاتها التى كانوا يسعون إلى كبحها.

البناء والتركيز

تركز الدراسة على الرِّقابة على المسرح فى الولايات المتحدة فى الفترة ما بين سنة ١٩٠٠ وسنة ٢٠٠٠ . يلخص فصل التقدمة الآثار المترتبة على نزعة معاداة المسرح فى القرنين الثامن عشر، والتاسع عشر، فى محاولة لخلق إطار تاريخى

للبحث الذى نحن بصدده. ويغطى الفصلان الثانى والثالث الفترة ما بين ١٩٠٠ و ١٩٣٠، فيكشفان كيف أن الرقابة أثناء الثلاثين عامًا الأولى من القرن كانت تستهدف، على نطاق واسع، العروض التى كانت تناقش الموضوعات الجنسية التى تهدد النماذج الأخلاقية السائدة فى القرن التاسع عشر. ويُركز الفصل الرابع بصفة أساسية على المحاولات التى قامت بها الحكومة الفيدرالية وحكومات الولايات والحكومات المحلية لإخراس المسرح الذى اعتقدت أنه مُخرب على المستوى السياسى. ويبحث الفصلان الخامس والسادس كيف أن مسرح الانتهاكات الجنسية قد تحول إلى مجاز للراديكالية السياسية والفوضى الأخلاقية.

بالرغم من أننى قد سعيت إلى تقديم ما يمكن أن يكون دراسة شاملة عن الرقابة على المسرح الامريكى، إلا إننى لم أحاول أن أتناول كبت وسائل الاتصال الأخرى. فغالبًا ما كان الصحفيون والمؤلفون والناشرون وكتاب السينما والمصورون ومنتجو التليفزيون ومطربو الروك، هدفًا للعديد من الدارسين المحليين والفيدراليين والتابعين للولايات المختلفة الذين لم يكونوا راضين عما قاله هؤلاء الأفراد. فكل وسيلة اتصال تستخدم وسيلة تواصل فريدة توظف نظامًا فقهيًا من العلامات والرموز. لذلك سوف تتطلب محاولة دراسة مجالات أنشطة الرقابة كلها فى الولايات المتحدة العديد من المجلدات التى يقوم بها عشرات الخبراء. وفى السياق نفسه، يمارس نظار المدارس الثانوية والعديد من الجماعات المحلية الكثير من الرقابة على المسرح بشكل غير رسمى.

باستثناءات قليلة، اخترت ألاَّ أُضمِّن هذه الأحداث فى دراستى. فبينما هدفت إلى تقديم مادة شائقة للقراءة، إلا أنى قصدت أن أعكس الاتجاهات الأخرى الكبرى التى قمت بتقديمها بالفعل.

على حين تبدو جهود العديد من الرقباء غير معقولة لطلاب المسرح، إلا أنى حاولت أن أكون عادلاً، قاصرًا ملاحظاتى الشخصية على المواقف التى تتحمل الملاحظة والتأويل. ناقشت أيضًا، باستفاضة، عددًا من قرارات المحكمة ونقّبت فى التاريخ الدينى واختبرت الأحداث السياسية. لا أحاول ، بقيامى بذلك، أن أكتسب صلاحية الباحث الدينى أو القانونى. فقد حاولت ببساطة أن أصف العديد من التطورات التاريخية التى رافقت المسرح ووضعته فى مداره.

وعلى حين يثير هذا العمل بعض التساؤلات أكثر مما يعطى إجابات، إلا أننى واثق من قدرته على كشف بعض من تيارات التحول فى الرقابة خلال القرن العشرين فى الولايات المتحدة؛ حيث إنه يحاول ربط هذه الأحداث بالتيارات الثقافية والدينية والسياسية التى شَكلتها.

الفصل الأول

استهلال : الرقابة المسرحية منذ البيوريتانيين

إلي أنتوني كومستاك

مستعمرة خليج ماساشوستس

يجب أن تبدأ أى مناقشة عن الرقابة فى الولايات المتحدة بالطوائف الدينية التى وطَّدت استقرار المستعمرات البريطانية فى شمال أمريكا. فقد نَقل البروتستانت الإنجليز الراديكاليون مشاعر معاداة المسرح إلى العالم الجديد وفرضوا توجهاتهم على قانون المستعمرات. الأهم من ذلك، فقد زوروا صلة بين السلطات الدنيوية والدينية تسمح وتشجع الإدارات القضائية والتنفيذية على كبت أى فرد أو جماعة تُقدم على تحدى المنظومة الأخلاقية للسكان كما وصفتها تعاليم التيار السائد: المسيحية. وبينما ربما حاولت المؤسسة منع وجود دين قومى واحد، ناقش عدد قليل جدًا من المواطنين حق الإدارات الحكومية فى الدفاع عن كيان المسرح، بالنسبة لطائفة البيوريتان الإنجليزية، بمثابة مكان يُمارس فيه التشويش والفوضى، ولا تُطبق فيه قوانين الدولة ولا قوانين الرب ويمكن أن تُمارس فيه انتهاكات جنسية واجتماعية ودينية بحصانة كاملة. فقد كان يُنظر للمسرح على أنه كنيسة الشيطان وكمقّوض للسلطة المسيحية الحقة. أحضر البيوريتانيون الذين أبحروا إلى شمال أمريكا هذه الأفكار المتحيزة ضد المسرح معهم، وكانت الحكومة الإنجليزية التى أقرت المسرح وفرضت حمايتها عليه بعيدة على الطرف الآخر من المحيط. بالرغم من أنه كانت توجد أمثلة بعينها على نشاط مُعادٍ للمسرح فى معظم المستعمرات الإنجليزية فى شمال أمريكا، إلا أن الغالبية العظمى من الرقابة على المسرح قد انبثقت من المزارع البيوريتانية فى نيوإنجلند ورابطة الجماعات البروتستنتينية فى بنسلفانيا. بدأ فيضان الهجرة إلى شمال أمريكا عام ١٦٣٠ ، وبحلول عام ١٩٤٠ كان أكثر من ١٨ ألف مواطن

إنجليزى قد استقروا على سواحل الأطلنطى. وبينما كان العديد من المستوطنين الأوائل من رجال الأعمال الباحثين عن الثروة فى العالم الجديد، كان هناك العديد من الآلاف الذين سعوا إلى إقامة "القدس الجديدة". اعتقد هؤلاء المنشقون الدينيون بأن إنجلترا سوف تتعرض قريبًا لعقاب الرب. ففى رأيهم، إن كُلاً من الحكومة الإنجليزية والحكومة الملكية لا يرغبان فى تطهير الكنيسة الإنجليزية من تقاليدها الكاثوليكية وتنقية الأرض من فجورها. ثم هبط أول المساهمين فى شركة خليج ماساشوستس فى نيوإنجلند عام ١٦٣٠، وقاموا بقَصر امتيازات الشركة على أعضاء الكنيسة. وبقيامهم بذلك، أكد القادة البيوريتان وأثناء الخمسين عامًا الأولى من وجود المستعمرات، فرض التحالف بين القضاة والكهنة نفسه بوضوح. وفعليًا كانت كل ممارسة أو احتفال، سواء كان دينيًا أو دنيويًا لم يُثَن عليه بالتحديد فى الكتاب المقدس، محظورًا بصورة صارمة. وفى عام ١٦٣٤، أصدرت المحكمة العامة قوانين تحدد الإنفاق؛ منعت هذه القوانين شراء الملابس المصنوعة من الكَتَّان أو الحرير أو الصوف أو المحُلاَّة بخيوط الذهب أو الفضة والدانتيل[٢]. وكان الاحتفال بعيد ميلاد المسيح مُحرمًا، وكان يُطلق عليه "تيار الحمقى". فلم يحدد الكتاب المقدس موعد ميلاد المسيح وأكدت قيادة المستعمرات أن اختيار الكنيسة الإيطالية ليوم ٢٥ ديسمبر ما هو إلا مجرد حجة للاحتفال "بعيد الإله ساتورن الوثنى"[٣] . وواجه الرقص مشكلة مختلفة قليلاً. فبالرغم من أن انكريز ماثر Increase Mother قد وصفه على أنه "موكب الشيطان"، إلا أنه لم يتم اعتباره مخالفة للقانون تمامًا لأنه كان يُمارس فى العهد القديم[٤] . ومع ذلك منعت المحكمة العامة الرقص أيام السبت؛ وكذلك الرقص المختلط بين الجنسين.

وفى عـام ١٦٨٤، ألغى تشـارلز الثـانى *Charles II* عـقـد شـركـة خليج ماساشوستس وحوَّل ماساشوستس من مستعمرة خاصة إلى مستعمرة ملكية. وانتهت السيطرة الرسمية للپيوريتان على المستعمرة وتلا ذلك قانون ثقافى. واستمر تعداد سكان المستعمرة فى الازدياد، لكن كان معظم هؤلاء المهاجرين الجدد ينتمون إلى الكنيسة الإنجليزية، وجلبوا معهم روحًا ليبرالية. فازدهرت مدارس الرقص. كانت مدينة بوسطن تفتخر بأنها تضم أربع مدارس منها عام ١٧٢٠ وثمانية بحلول عام ١٧٣٠[٥] . وقامت الكنائس بشراء آلات موسيقية حيث أصبحت الطقوس الدينية أكثر تألقًا[٦] . ازدهرت الموسيقى المدنية أيضًا. وبدأ تقديم الحفلات الموسيقية فى الهواء الطلق عام ١٧٢٩ وازدادت بشكل كبير فى الثلاثينيات من القرن الثامن عشر. تم بناء قاعة فانول عام ١٧٤١ وافتُتحت قاعة الموسيقى عام ١٧٥٤، وبحلول منتصف القرن الثامن عشر، كانت الحفلات الموسيقية قد أصبحت جزءًا أساسيًا فى حياة مدينة بوسطن الثقافية.

وبالرغم من ذلك، لم يستفد المسرح أبدًا من هذه اليقظة الثقافية. ففى عام ١٧١٤، انتشر خبر بأن بعض الطلاب سوف يتقدمون إلى مجلس المدينة بطلب استخدام قاعة مدينة بوسطن لتقديم عرضٍ مسرحيٍّ، وعندما سمع صمويل سوال Samuel Sewall هذه الشائعة؛ كتب إلى إسحاق آدنجتون Isaac Addington فى الثانى من مارس معربًا عن سخطه:

هناك شائعة، يبدو أن أحدهم قرر أن يقدم مسرحية فى غرفة المجلس يوم الإثنين القادم، وهو ما أدهشنى كثيرًا. فأنا أرفض هذا بكل ما أوتيت من قوة. لقد كان الرُومان مغرمين جدًا بمسرحياتهم؛ لكنى لم أسمع أبدًا بأنهم تجاوزوا حدودهم إلى الدرجة التى يحولون بها قاعة مجلس المدينة الخاص بهم إلى

مسرح. لقد بنينا مجلس مدينتنا بتكلفة وثمن باهظين، من أجل مناقشة أمور غاية فى الجدية والأهمية... لا تدعهم يسيئون استخدامه فى الرقص أو أى شىء آخر يهدف إلى التسلية. لا تدع مدينة بوسطن المسيحية تتبع روما الوثنية فى ممارسة غرور مخز(٧) .

من الواضح، أن دخل الحكومة من الضرائب لم يكن إلا ليُستخدم فقط فى دعم "الأعمال الهامة والجادة جدًا" ، وعلى العكس من أثينا (أو روما الوثنية فى تحديد ما هو الهام والجاد)، لم تكن بوسطن راغبة فى الارتقاء بالمسرح إلى هذه المكانة. كان هذا اتجاهًا قويًا أثبت أنه من الصعب استئصاله.

وفى الوقت نفسه، أظهرت المستعمرات الجنوبية قدرة ورغبة فى مزج المتعة والرفاهية فى عالمهم. فبسبب الاقتصاد الزراعى الذى تتسم به المنطقة، امتدت المزارع على مساحة آلاف الأفدنة. فقد عاش ملاك الأراضى فى منازل كبيرة مع عائلاتهم. على الرغم من أنهم كانوا يقومون بتسلية الضيوف، إلا أنهم كانوا منعزلين وهكذا كان متوقعًا أن يذهب العقد السنوى لمجالس المستعمرات إلى الاحتفاليات الاجتماعية التى تُقدم للمزارعين ولعائلاتهم: والتى كان يقدم فيها سباقات وحفلات وعروض موسيقية وأحيانًا مسرحية بشكل روتينى.

ربما كانت الحالة الوحيدة لمحاولة فرض رقابة على المسرح فى المستعمرات الجنوبية كانت فى مقاطعة آكوماك فى ولاية فرچينيا فى ديسمبر عام ١٦٦٥، فقد قام ثلاثة من الشباب بتمثيل ما ظهر بعد ذلك على أنه أول مسرحية ناطقة باللغة الإنجليزية فى شمال أمريكا، وهى ye Bare ye Cubb . طالب أحدهم وهو إدوارد مارتن Edward Martin بأن يُعاقبوا. وفكر رئيس القُضَاة بشكل

مختلف وأمر مارتن بدفع مصاريف القضية[٨]. رصد تشارلزتون ووليامز برج وأناپوليس وفردريكسبرج جميعًا شغبًا عامًا في المسرحيات، إلا أن أهم التطورات في مسرح المستعمرات هي التي حدثت في مكان أبعد من ذلك في الشمال - في فيلادلفيا.

فرقة الكوميديين القادمة من لندن

حملت فيلادلفيا راية مستعمريها المؤسسين حتى حوالي عام ١٧٢٠، فلم يجد الزائرون ثروة ضخمة ولا فقرًا مُدْقِعًا، بل تناقلوا خبر أن مواطنة أفراد الجماعة البروتستانتية تتسم بالتقشف والكآبة. وكما أشار كارل بردنبرج Carl Bridenbaugh : " كان هناك القليل من أسباب البهجة والقليل من التأنق؛ فقد تخللت الرأسمالية الكئيبة، التي ارتدت ثياب الفرَق البروتستانتية المتقشفة التي تفرض مبادئ ، كل شيء حتى الهواء"[٩] . كان من الواضح أن معارضة الجماعات البروتستنتينية للمسرح، هي نتاج المذهب الذي توارثه المتزمتون، وهي سمة بارزة في التاريخ الشرعي للمستعمرات. لخص وليام پن William Pennهذا بقوله: " كم عدد المسرحيات التي أعاد المسيح ورُسله صياغتها؟ وكم عدد قصائد الشعر والقصص الرومانسية والكوميدية وما شابه ذلك التي كتبها الرسل والقديسون أو استغلوها لقضاء أوقات الفراغ؟"[١٠] . من ثَمّ، قام بإلغاء مسرح بنسلڤانيا عندما أصدر أول بيان يحدد إطارًا لحكومة بنسلڤانيا عام ١٦٨٢، حتى قبل أن يصل إليها أي من سكان المستعمرات أو الممثلين بوقت طويل:

السبع والثلاثون. كانت تلك إدارة قضائية فاسدة ومستهترة جلبت غضب الرب على القضاء، وبذلك أثارت همجية الناس وتسيبهم. غضب الرب على البلاد لذلك... سوف يتم بشدة منع كل المسابقات والمسرحيات التى تقدم على خشبة المسرح لعب الكوتشينة والطاولة والحفلات التنكرية والاحتفالات وصيد الثيران وصراع الديوك وصيد الدببة وما شابهها من كل ما يثير فى الناس نوازع التسيب والعنف والفجاجة وعدم التمسك بالدين[11].

عندما منح تشارلز الثانى پن امتيازًا، احتفظ ببراعة للتاج بميزة القدرة على إلغاء أى تشريع يتم استصداره فى المستعمرة. وفى عام ١٦٩٣ قام وليام وماری، بنقض شرط معاداة الإبداع الذى حصل عليه پن وكانا بذلك يمارسان حقهما الملكى. استمر مجلس المستعمرات، الذى كان يسيطر عليه أفراد پروتستانت، فى بذل جهود لإلغاء المسرح وفى عام ١٧٠٠ نجح فى استصدار "تشريع ضد الشغب والمشاغبين والرياضات التى تتسم بالشغب والمسرحيات والألعاب." مرة أخرى ألغى التاج القانون عام ١٧٠٥، مُمَثلاً هذه المرة فى الملكة آن. ما زالت عزيمة الپروتستانت لا تُثبط فى محاربة المسرح، حيث مرر مجلس الجماعات البروتستانتية قانونين جديدين ضد "الرياضات التى تتسم بالشغب والمسرحيات والألعاب"، كان أحدهما عام ١٧٠٦ والثانى ١٧١١، وحدث أن أُخذت الأصوات لتمريرهما[12].

وخلال الخمسين عامًا التالية، حوَّل مزيج من الأحداث الاقتصادية والسياسية فيلادلفيا الكئيبة إلى ما وصفه وليام ستيل كوماجر William Steele Commager على أنه "فايمار أمريكية"[13]American Vimar. أدت سياسة الپروتستانت الخاصة بالتسامح الدينى والأراضى الزراعية الوفيرة التى تمتد

على مساحة مئات الأميال وموقع فيلادلفيا المتميز، إلى اجتذاب آلاف المهاجرين. وبالرغم أن رخاء بنسلفانيا قد أفاد معظم قطاعات المجتمع، فقد حولت العديد من التجار وعائلاتهم إلى طبقة أرستقراطية تجارية. وانتقل رجال أمثال صمويل كاربنتر وصمويل ريتشاردسون وإسحاق نورسى وإدوارد شيبن ووليم فرامبتون وريتشارد هيل إلى فيلادلفيا من مستعمرات أخرى ليزيدوا من ثرواتهم، وانتهى بهم الأمر كرؤساء لسلالات تعمل بالتجارة.

طورت فيلادلفيا أيضًا بيئة ثقافية لا تنافسها عليها أى مدينة إنجليزية أخرى عدا لندن. وكان من بين مؤسساتها العريقة شركة المكتبة Library Company (1742)؛ وجمعية فيلادلفيا للأعمال الخيرية (١٧٥٥)، والتى أُضيف لها لاحقًا مدرسة للصحافة والتى استأثرت بحوالى سُبع الإنتاج الصحفى للقارة كلها[١٤].

امتد تَميز وبروز فيلادلفيا إلى الفنون. فخلال عقد الخمسينيات من القرن الثامن عشر، عاش عشرات الفنانين المشهورين وعملوا فى تلك المدينة. فقد بدأ بنيامين وست Benjamim West مهنته فى الرسم هناك وترقى حتى وصل إلى وظيفة رئيس الأكاديمية الملكية فى لندن. كان چيمس كليبول وچون مينغ وهنرى بمبردچ وبيمى ردى سميتير وتشارلز ويلسون بيل ضمن معاصريه. تفوقت مدن ولاية بنسلفانيا على مدينة بوسطن فى الأنشطة الموسيقية. ومع اندلاع الثورة، أضافت كل أشكال الهيمنة، التى وفرها البروتستانت، عروضًا موسيقية فخمة تُقدم فى صلواتهم الأسبوعية . وبدأت الحفلات الموسيقية الخاصة مع بدايات عام ١٧٣٩ . وبحلول عام ١٧٦٩، بادر الفنان الإيطالى چيوفانى جوالدو Giovanni Gualdo بسلسلة من الاكتتابات العامة. ومع بداية عام ١٧٧٦،

استضافت المدينة ما يزيد على ثلاثين معلمًا موسيقيًا والعديد من مؤلفى الموسيقى الجادين، الذين ربما كان من بينهم فرانسيس هوپكنسون Francis Hopkinson الأكثر شهرة(١٥).

دفع هذا المناخ الليبرالى والثقافى المُصَاحب بالرخاء الاقتصادى ولتر مورای Walter Murray وتوماس كين Thomas Kean إلى تنظيم أول فرقة للممثلين المحترفين فى مستعمرات شمال أمريكا البريطانية. قدمت الفرقة عروضها فى مخزن كان يملكه وليام بلامسند الذى أصبح عمدة المدينة بعد ذلك. كان المخزن يقع خارج حدود المدينة، كما هو الحال مع مسارح العصر الإليزابيثى، وبذلك كان يتمتع بنوع من الحصانة من العقوبات المحلية الرسمية. وبالرغم من أن مسرحية آديسون Cato، كانت قد قُدمت فى أغسطس عام ١٧٤٩، إلا أنها كانت المسرحية الوحيدة التى قُدمت بالتأكيد على خشبة المسرح، ربما كان هناك مسرحيات أخرى لأن الفرقة استمرت فى فيلادلفيا حتى يناير ١٧٥٠ على الأقل. ومع أنه لم يكن فى استطاعة مجلس المدينة إغلاق المسرح، إلا أنه أدان عروض الفرقة وطالب الشرطة المحلية بمراقبتها. استشعر موراى وكين وأفراد فرقتهما أن المناخ الدينى مازال يحمل مشاعر عداء للمسرح، فغادروا فيلادلفيا إلى مدينة نيويورك فى فبراير(١٦).

بينما كانت فيلادلفيا تُفرخ، على مضض، أول فرقة مسرحية محترفة فى مستعمرات شمال أمريكا، أخذت ولاية ماساشوستس خطوات لتتأكد من أن نفس الفساد لن يصيب مناطقها. ففى مارس ١٧٥٠، أصدرت المحكمة العامة فى ماساشوستس "قانونًا يمنع المسرحيات التى تُقدم على خشبة المسرح والأشكال

المسرحية الأخرى". ونص على عقوبة لأى فرد يسمح للممثلين، لأى سبب، باستخدام "أى منزل أو حجرة أو مكان"، من أجل تقديم عروض" تمثيلية أو عرض أى مسرحيات تُقدم على خشبة مسرح أو استراحات أو أى أشكال ترفيه مسرحية أخرى أيًا كان هذا الشخص". كما منع أيضًا أى شخص من الاشتراك فى هذه الأنشطة أو مشاهدتها(١٧).

لا يُعرف بالتحديد الدافع وراء تمرير هذا القانون، لكن الاهتمام بالمسرح كان بالتأكيد آخذًا فى الازدياد. فقد ظهرت مسرحية "تاجر لندن" The London Merchant لليليو Lillo فى جريدة بوسطن الأسبوعية Boston Weekly Journal عام ١٧٣٢، وألمحت قصيدة فى عدد ٢٣ أبريل ١٧٥٠ فى جريدة بوسطن المسائية Boston Evening Post إلى حقيقة ان هناك عروضًا مسرحية خاصة تُقدم من وقت لآخر فى المدينة. جادل وليام كلاب بأن "رجلين إنجليزيين، يساعدهما بعض الرفاق المتطوعين من المدينة" قد قدما مسرحية "اليتيم"The Orphan أو مسرحية "زواج غير سعيد" Unhappy Marriage لأوتوىOtway فى المقهى الموجودة فى شارع ستيت أوائل عام ١٧٥٠(١٨)· وبالطبع، كانت فرقة مورى وكين نشطة فى فيلادلفيا عام ١٧٤٩ وبدأت فى تقديم مسرحيات فى نيويورك فى مارس ١٧٥٠ ، وظل قانون منع تقديم مسرحيات على خشبة المسرح سارى المفعول على مدار الأربعين عامًا التى تلت ذلك.

وبالرغم من ذلك كان الجو المحيط بالمسرح فى المستعمرات على شفا تغيير. ففى عام ١٧٥١، أَجبرت السلطات وليام هولمان، وهو ممثل ومدير فى مسرح نيو ويلز فى لندن على إغلاق مسرحه. فى ذلك الوقت، كان آلاف المواطنين الإنجليز

قد هاجروا إلى جاميكا. وهكذا أخذ هوملان فى تجميع فرقته للسفر إلى مستعمرات أمريكا الشمالية. وفى مايو ١٧٥٢، أبحرت فرقة الكوميديين من لندن تحت إدارة لويس هوملان، أخى وليام. رست الفرقة فى مدينة يورك تَونْ وسافرت برًا إلى وليامزبرج حيث قدم هوملان على الفور طلبًا للسماح له ببناء مسرح. وبعد بعض العقبات فى البداية، افتتحت فرقة لندن أول عروضها "تاجر البندقية" The Merchant of Venice، فى سبتمبر ١٧٥٢[١٩]، ومنذ هذه اللحظة وحتى عام ١٧٧٤، أصبح اهتمام الرقابة على المسرح فى مستعمرات شمال أمريكا البريطانية موجهًا تقريبًا وبالتحديد إلى هذه الفرقة.

استمر موسم وليامزبرج لمدة أحد عشر شهرًا وكان ناجحًا جدًا بكل المعايير. ومع ذلك، لم يكن تعداد سكان ڤرچينيا كبيرًا بما يكفى لتوفير دخل كافٍ للفرقة، فرحلت إلى مدينة نيويورك مرة أخرى. استطاعت الفرقة التغلب على معارضة مبدئية وبدأت جولة ناجحة مرة أخرى فى ١٧ سبتمبر عام ١٧٥٣[٢٠]، وفى وقت سابق قبل أن تنهى الفرقة موسمها فى نيويورك، تلقى هوملان دعوة لتقديم عروض فى ڤيلادلڤيا والتى سعى "عدد من رجالات المدينة إلى مدها". فقد اقترحوا أن يتقدم مباشرة بطلب إلى الحاكم چيمس هاميلتون "للسماح له بافتتاح مسرح فى المدينة، ووعدوه بالعمل على إنجاح مسعاه على الرغم من أى معارضة من رفاقهم فى بنسلڤانيا[٢١].

بالرغم من أن محاولات المجلس لحظر المسرح فى أوائل القرن باءت بالفشل، إلا أن حاكم المستعمرة، الذى عيَّنته أسرة بنسلڤانيا، كان لا يزال يملك سلطة منع الفرقة من الظهور. أُرسلت العديد من المناقشات، بعضها مع وبعضها ضد زيارة

الفرقة إلى الصحف فى محاولة للتأثير على قرار هاميلتون. كانت إحداها موحية بصفة خاصة، وهى التى ظهرت فى بنسلڤانيا جازيت لبنيامين فرانكلين، لأنها وضعت هذه البرامج المتنافسة فى حالة من الرضا التام. تمسَّك أحد معارضى المسرح الذى عرَّف نفسه بالأحرف الأولى - " أ . ب" برأيه فى أن المسرح فى إنجلترا كان فاسدًا جدًا حتى إنه "يستحيل دخوله ولا تخرج بأسوأ ما قُدم فيه". وأطلق عليه، "المفسد الأعظم للمدينة" و أعلى إنه"عار على أمتنا ودِيننا". وأخيرًا، ادعى أن الممثلين ، الذين أطلق عليهم "حثالة الطبيعة البشرية"، سوف يجعلون همهم "إغواء عقولكم بعروضهم الفاسقة، وإيماءاتهم الفاجرة"(٢٢).

دحض "و . زد" الأسبوع التالى ملاحظاته، وأطلق على معارضيه بسخرية لقب "أرواح كئيبة" تصور الخالق "ككائن عابس فظ، يشمئز من كل ما هو مبهج ومرح فى أبنائه". واستمر قائلاً إن "هؤلاء الناس غالبًا ما يحاربون الطبيعة والعقل، ويتحفظون أشياء مؤلمة، لأنهم كائنات كريهة": وفى فقرته الختامية، انتقل من الهجوم على "الأرواح الكئيبة" ليقدم دفاعًا هامًا عن فرقة لندن. وساوَى بين مرتادى المسرح ومفهوم التنوير الهام للحرية الشخصية الذى لا يمكن تحقيقه بسبب المعارضة الدينية:

> **إننا سعداء بتواجدنا فى بلد حر وتحت قيادة أمير جيد وحكومة معتدلة؛ فى الوقت الحاضر يستطيع كل إنسان، أومجموعة من البشر، أن يتلقى ترفيهًا بأى شكل من الأشكال دون أى أذى لجيرانهم... ناهيك عن أولئك الذين قيدوا أنفسهم بقوانينهم الشديدة الصارمة، وبذلك لا يستطيعون الاستمتاع بأشكال الترفيه المحببة وأيًا كان مقدار الحسد الذى يضمرونه لأولئك الذين يحافظون على حريتهم ولا يسعون إلى حرمانهم منها(٢٣).**

من الواضح، أن زيارة فرقة لندن قد أثارت صدامًا بين مثالين متعارضين. يُعلى الأول من شأن الكنيسة والدولة. يرى "أ. ب " ورفاقه، أن خيارات الفرد القائمة على الرغبة فى ممارسة المتع الشخصية لأمرٌ لا يمكن التفكير فيه. فالنظام السائد - "أمتنا وديننًا" - لا يمكنه تحمل الفوضى المترتبة على ذلك. وجادل بأن مثل تلك المؤسسات تحتاج وتتطلب خضوعًا تامًا من المواطنين والجماعات حتى تستمر. فالسلوك غير المقبول بمثابة "مفسد عظيم" ولا يمكن السكوت عنه.

ومن جهة أخرى، كان تَوجُّه " و. زد" تجاه مساعدة الحكومة لمسرح يشير إلى نماذج أمثلة الترفيه. وفى هذا الإطار، كانت حقوق الفرد أهم من احتياجات الدولة ومتطلبات الدين. فقد كان مقررًا للدولة العلمانية أن تحمى حقوق مواطنيها حتى يستمروا فى حياتهم وحريتهم وملكيتهم وسعادتهم. لا تتعارض، بالطبع، هذه المتطلبات مع حقوق الآخرين فى ممارسة نفس الامتيازات. كان مقررًا لإختصاصات الكنيسة أن تكون محدودة فى إطار الأمور الخاصة بالأبرشيات. وكان مقررًا للقيَم الأخلاقية أن تحكمها قوانين الطبيعة التى يحددها العلماء ورجالات الكنيسة. وهكذا، يكون تصرفًا غير أخلاقى منع أو إعاقة مواطن بأى طريقة من الانخراط فى أنشطة ترفيهية ممتعة، بما فى ذلك المسرح.

بالرغم من أن الحاكم هاميلتون قد وقف إلى جانب "و. زد" والليبراليين الآخرين فى فيلادلفيا، إلا أنه لم يكن يشعر بالارتياح تمامًا. فقد حذر الفرقة بأنه يجب عليها أن لا تُقدم "أشياء غير أخلاقية أو مخلة بالآداب"، وأن تقصُر

نشاطها على مجرد أربعة وعشرين عرضًا مسرحيًا. كما طالب بفرض التزام مالى وأن يقدموا "عرضًا واحدًا تُوجه عائداته إلى المدينة". كان هولم أيضًا على دراية بهذا المناخ العدائى، ومثل مورى وكين، استأجر مخزن وليام بلومستيد وهو ما أكد أن مجلس المدينة لن يتدخل. افتتحت الفرقة أول عروض موسمها فى فيلادلفيا فى ١٥ أبريل ١٧٥٤، اشتمل البرنامج على عرض "التائب والآنسة فى سن المراهقة The Fair Penitent and Miss in here teens والذى قُدم أمام "جمهور عريض ومُهذب استجاب بتصفيق حاد"(٢٤).

فى ١٩ يونيو عام ١٧٥٤، انتهى أول موسم لفيلادلفيا بمسرحية "الزوج المستهتر" The Carless Husband لكولى كيبر Colly Cibber لصالح المدرسة الخيرية. حصلت جهود الفرقة على مبلغ مائة دولار من أجل المدرسة، وهو مبلغ يُشير إلى أن المسرح كان ممتلئًا قدر طاقته على الاستيعاب(٢٥). وفى أكتوبر عام ١٧٥٤، بدأت موسمها فى شارلستون، وفى يناير ١٧٥٥، أخذ هؤلاء الفرقة إلى جامايكا. وهناك أُصيب المدير الجرىء بالحمى الصفراء ومات. تزوجت أرملته من ديفيد دوجلاس الذى أدار مسرحًا مزدهرًا نسبيًا فى وست إنديز، وفى عام ١٧٥٨ عادوا إلى مستعمرات أمريكا الشمالية.

وفى منتصف أكتوبر، حلت فرقة دوجلاس فى نيويورك. ولم يكن المدير الجديد الذى قضى سنوات عديدة فى مناخ من الترف والضيافة فى جامايكا، معتادًا على بيروقراطية شمال أمريكا. وفور وصوله، بدأ فى بناء مسرح جديد على بقايا مسرح وارف فى كروجر، إلا أن السلطات رفضت طلبه لتقديم عروض مسرحية. وبينما كان هناك احتمال أن يكون دوجلاس قد أهان حساسيات دينية

مـا، إلا أنه لم يُظْهـر مثل ذلك الاعتـراض فى صحف نيويورك. لكنه وكمـا هو متوقع، قد فشل دوجلاس ، الأجنبى، كثير التنقل، فى الاعتراف بمهمة التفتيش التى يقوم بها القضاة المحليون. وأدى نشره خطابًا فى صحيفة "ميركرى Mercury" يدَّعى فيه أنه "لن يفتتح مسرحًا وإنما "أكاديمية تاريخية" يقدم فيها أبحاثًا ... تتناول الأخلاق والتوجيه والتسلية". أدى هذا الخطاب إلى زيادة الأمر سوءًا. وعندما ردت السلطات بأسلوب أكثر صرامة على خطابه، لجأ إلى استراتيچية طالما كانت ملجأً للعديد من الفنانين. وهى إلحاق الأذى بنفسه والتدنِّى العام.

ادَّعى أنه لم يكن يقصد التحايل ولم يكن ينوى تحدى أو إهانة "رجال الأعمال الذين اعتمد عليهم لكونهم الوسيلة الوحيدة التى يمكنها إنقاذنا من الانهيار المؤكد". واختتم بطلب عطفهم واستجداء عفوهم[٢٦] . ويبدو أن الإشارة إلى الاحترام والإكبار العام قد هدَّأت القضاة، وافتتحت فرقة دوجلاس أول عروضها فى نيويورك عام ١٧٥٩ . لم تقع أحداث أخرى غير هذا وكان موسمًا ناجحًا بكل المقاييس.

أراد دوجلاس أن يقدم عروضًا فى فيلادلفيا ذلك العام، لذلك أخذ يتوسل إلى الحاكم وليام دنى من أجل السماح له بذلك - قبل وصوله إليها. فقد كان عاقد العزم على بناء مسرح فى سوسَيْتِى هيل "Society Hill"، والتى تقع أيضًا خارج حدود المدينة. وعندما تسربت الأخبار بأن مثل هذا المشروع تحت التأسيس استعطفت الجماعات والأصدقاء واللوتريون والأبرشيات والمعمدانيون الحاكم كى يوقف البناء. ادعى "قادة المجتمع الكنسى" أن المسرحيات ما هى إلا

"مصادر مدمرة للفجور وإثارة العداء للفضيلة والإخلاص". وطالبوا بأن يحافظ المجلس على شرف الألوهية وعلى مصالح الدين والفضيلة، وتوفير "الأمان الدينى للعامة " بوضع حد لمثل تلك المسرحيات الخبيثة فى هذه المقاطعة، فى الحاضر والمستقبل(٢٧).

عندما فشل دنى فى تفعيل الاسترحام، مرر المجلس "قانونًا أكثر إجحافًا يمنع انتشار "اليانصيب والمسرحيات" فى يونيو عام ١٧٥٩، ووصف القانون تشييد المسارح على أنه "فضيحة للدين" واتهم فرقة لندن بإغواء "الضعفاء والفقراء والمحتاجين" على إهمال" أعمالهم وصناعاتهم بحضورهم إلى المسرح(٢٨). تجنب الحاكم الموضوع بمهارة. وأقر القانون، إلا أنه قام بتغيير تاريخ صلاحيته إلى يناير ١٧٦٠، وبذلك سمح للفرقة بالعرض لمدة ستة أشهر. ولم يكن غير متوقع، أن يقوم التاج بالاعتراض على القانون فى سبتمبر(٢٩).

قرر دوجلاس وقد شجعه نجاحه فى بنسلفانيا البروتستنتية، أن يقوم بمغامرة أخرى فى نيو إنجلاند البيوريتانية وليس فى ولاية ماساشوستس، أو نيوبورت أو جزيرة رودس. هنا، "تتفتح شواطئ خليج ناراجانست برياح الاعتدال... التى كانت منعشة للجماعة الممثلين"(٣٠). وصل دوجلاس وفرقته فى أواخر ربيع عام ١٧٦١، إلا أنه كان قد أهمل أن يحصل على حماية من حاكم ولاية فرچينيا. حينئذ أسرع أحد أعضاء الفرقة إلى الجنوب لتوفير الوثائق الضرورية. أعلن دوجلاس، فى الاستراحة، بأنه سوف يقدم سلسلة من الحوارات الأخلاقية فى خمسة أجزاء تصور التأثير الشرير للغيرة وغيرها من المشاعر السيئة، والحوارات تثبت أن السعادة تنبع فقط من تحقيق الفضيلة وذلك فى ١٠ يونيو

على مسرح تافرن كنجز آرمز. شكلت هذه "الحوارات الأخلاقية" مُجتمعة مسرحية عطيل. وعن طريق استخدام أسلوب الخطابة المتعارف عليه فى الترفيه وعن طريق تجنب استخدام كلمات مثل "تمثيل" و "مسرحيات"، أمل دوجلاس أن يشتت أى عداء لمشروعه حتى يستصدر قرارًا رسميًا يسمح له بذلك (٣١).

حظيت "حوارات" باستقبال جيد، إلا أن ردود أفعال الجمهور لم تكن جميعها إيجابية. ففى اجتماع للمدينة فى أغسطس، صوَّت المواطنون الغاضبون من أجل منع الممثلين. ودون مبالاة بهذا القرار السلبى، بدأ دوجلاس العمل فى مسرح فى إستون بوينت. يظل ما دفع دوجلاس بالضبط إلى تحدى مواطنى نيوبورت بمثل ذلك الأسلوب الصارخ غامضًا. يستنتج ب. و. برون السبب بأن دوجلاس كان قد وضع ثقته فى أن باستطاعة مواطنى نيوبورت، الأغنياء السيطرة على الموقف: وبالتأكيد تغيير رأى العامة مع الوقت. ربما كان هذا الافتراض صحيحًا حقًا. فقد نجح الأشخاص ذوو النفوذ فى فيلادلفيا فى التغلب على المعارضة القديمة وربما يحدث نفس الموقف فى نيوبورت. ومع ذلك، فإن الفضل الأكبر يجب أن يُنسب إلى دوجلاس. قدمت فرقته عروضها خلال سبتمبر وأكتوبر وهى الأشهر التى تجتمع فيها الجمعية العامة. وخلال ذلك الوقت، حرص على أن يحصل كل صناع القوانين فى جزيرة رودس على دعوات لحضور العروض وقبل مغادرته قدم عرضين للفقراء. كان أول موسم لدوجلاس فى نيو إنجلند مريحًا وهادئًا بصورة مدهشة (٣٢).

ومن جـزيرة رودس، أخـذ دوجـلاس فـرقتـه إلـى نيـويورك، حـيث بدأ فـى بناء مسـرح جـديد عند التقـاء شـارع ناسـو مع شـارع شـاب (يحـمل الآن اسم بيكمـان). وكنتيجـة لقرار إنجلتـرا بسـحب قـواتها إلى المناطق الكاريبيـة لتحـارب الفرنسـيين، كانت نيويورك غـارقة فى حالة من الركود العميقة. وحدث فى ذلك الوقت أن بدأ الجدال الاقتصادى حول المسرح فى الظهور على السطح. ادَّعى التجار أن المسرح يخـتلس أمـوالاً كثـيـرة من ميـزانيـة المدينة، ويقـوم بإغـراء الرجـال والنسـاء على الإنفـاق برعـونة ويحـرمـون الفـقـراء من المعـونة التى يحـتـاجـونهـا. وهـكذا بدأت الظروف الاقـتـصـادية المضطربة فـى أن تأخـذ شـكل "طارئ أخـلاقـى" ، وأصـبـح الجـمـيع يُلقى اللوم الآن على المسـرح فـى العَوَز المالى وكذلك فى الفـقـر الروحى. ومن ثَمَّ، اسـتطاع دوجلاس أن يحـصل فقط علـى تصـريح بالعـرض فى المدينة لمدة شهرين أو حتى ديسمبر ١٧٦١.

نجح دوجـلاس فى مـد فـتـرة إقـامـة فـرقتـه فى نـيـويورك، إلا أنـه فـى يوم ٢١ ديسـمبر، أى بعد ثلاثة أيام فقط من مـوعد انتهاء التـصريح الأصلى، ظهـر هـجوم مـدمـر ضـده فى جـريـدة ويمان جـازيت. فـقـد اتهـمت الجـريـدة العـروض الدراميـة بإغـواء "الخـدم والمتدربين علـى الاخـتـلاس من ممتلكات أسـيـادهم، إلهـاب مـشـاعـر الشـبـاب بمشـاهـد الشـهـوة والإثارة: (و) غـرس الرغـبـة فى اسـتـمـتـاع قـوى بحـيـاة شهـوانية ومتـراخية". وأخيـرًا ، اتهم الكاتب فرقـة لندن بالكسب الوفيـر جدًا الذى يصل إلى ستة آلاف جنيه إسترلينى وهو ما قارنه بالسرقة (٢٢).

عـادة مـا يتمـالك دوجـلاس أعـصابه عندمـا يُواجـه بمثل هـذا العـبث. ففـى هـذه الواقعة، فَنَّد بقـوة مزاعم معارضيه. وأوضـح بالتـفصيل مجالات الصـرف الخـاصة

بالفرقة واحتسب أن الفرقة تتشارك فقط فى ستمائة وعشرين جنيهًا إسترلينيًا؛ وفى هجوم نادر، ادعى أن ممثلى فرقته قد كسبوا هذا المبلغ الضئيل بشرف أكثر من "أولئك الذين يجمعون الآلاف عن طريق تمسكهم الوثيق باهتماماتهم الخاصة، وعن طريق قهر الأيتام والأرامل وعن طريق طحن الفقراء بلا رحمة(٣٤).

وبحلول وقت رحيل دوجلاس من نيويورك فى أبريل ١٧٦٢، كان معظم المناقشات الحادة الساخنة قد اختفى. وعاد إلى مدينة نيوبورت أوائل يونيو وغامر بالذهاب إلى بروفدنس بعد تقديم عدد قليل من العروض. ولسوء الحظ، لم تكن بروفدنس مثل نيوبورت وكان قد أساء تمامًا الحكم على توجهات العامة. ففى ١٩ يوليو، قامت المدينة بالتصويت على طلب للجمعية العامة لتوافق على تقديم مسرح فى جزيرة رودس. تحدى دوجلاس الأمر الرسمى، كما فعل فى نيوبورت، واستمر فى تقديم مسرحياته. وَفَّى معارضو المسرح فى بروفدنس بوعدهم. ففى ٢٤ أغسطس وقَّع أربعمائة مواطن ذكر على استرحام قُدم للجمعية العامة جاء فيه:

يقتنع المسترحمون فى هذه المقاطعة بتواضع بأن التسلية باهظة الثمن والتغيير البطىء لا يمكنه الوصول إلى توجه جيد بيننا، خاصة فى هذا الزمن، عندما ترزح مثل هذه المستعمرة وكذلك مستعمرات أخرى تحت وطأة كارثة فظيعة لرياح شديدة وندرة شديدة جداً فى المؤن. بينما يصلى المسترحمون كى يتم إصدار قانون ما مؤثر يمنع أى مسرحيات تقدم على خشبة المسرح أو عروض مسرحية تقدم فى هذه المستعمرة فى المستقبل(٣٥).

لم يتضح أبدًا العلاقة بين تصريح الأداء الدرامى لفرقة لندن و"الخطط غير المألوفة و"ندرة المؤن"، إلا أنه تم قبول الاسترحام دون إثارة أى جدال حوله. ولم يكن هناك أى مسرح محترف فى نيوإنجلند حتى بعد الثورة (٣٦).

أخذ دوجلاس فرقته واتجه جنوبًا لمدة الأربع سنوات التالية - إلى ولاية فرچينيا، وجنوب كارولينا وأخيرًا چامايكا. وخلال هذه الفترة، اندلعت مشاعر معادية لبريطانيا نتيجة لقانون Stamp Act. وفى ربيع عام ١٧٦٦، كانت إحدى فرق الهواه تقدم عرض "المتنافسان التوءمان" The Twin Rivals على مسرح شارع شابل فى نيويورك. وأثبت عرض "أبناء الحرية" Sons of Liberty الراديكالى بأن المسرح، مثل الشاى، صناعة بريطانية ويجب مقاطعته وهدمه. وكان معارضو المسرح قد أحرقوا بالفعل الملصقات التى تُعلن عن مسرحيات بالإضافة إلى بعض طوابع الضرائب ومنعوا تقديم أحد العروض فى ٩ أبريل. حاولت الفرقة تقديم عروضها مرة أخرى فى ٥ مايو، إلا أن "الأبناء" قاموا بغزو المسرح مع نصف الفصل الأول تقريبًا. فقد دمروا مدخل المسرح وقاموا بتفريق الممثلين والمشاهدين بأسلوب همجى عشوائى. وقُتل طفل أثناء هذه المعركة(٣٧) .

الفرقة الأمريكية في جمهورية الفضيلة

أقنعت ردود الأفعال العنيفة على قانون الدمغة دوجلاس بأن مصالح وحماية فرقته تصبح أفضل إذا ما تحالف مع وطنه الجديد بشكل أكثر وضوحًا. لهذا غيَّر اسم فرقته إلى "الفرقة الأمريكية"؛ وكذلك قام بتغيير العروض التى يقوم بإعادة تقديمها. فقلل من عدد المسرحيات التى تتناول حياة الأُسَر المالكة

وأصحاب السلطة والمآسي التى تصور شرور التمرد والفوضى المدنية؛ فأستبدل بهما عروضًا أساسية ومسرحيات هزلية تُعلى من شأن نظام الأسرة، وبذلك تُشير إلى أن دوجلاس كان يحاول التودد والاقتراب من اهتمامات جمهوره المتزايدة التى تسعى إلى الرخاء والاستقرار وليس سلطة الملوك. من أبرز عروض الريرتوار الجديدة التى قدمها كانت مسرحية كتبها كل من ريتشارد كومبرلاند ودافيد جاريك وأوليفر جولد سمث وهوغ كيلى؛ وكذلك الأوبرا الغنائية التى كتبها إسحاق بيكر ستف والأوبريتات التى قامت على معالجات لمسرحيتَىّ تسيمبرلين Cymbereline والعاصفة The Tempest لشكسبير. وبالرغم من ذلك، رفض معارضوه فى فيلادلفيا أن يتأثروا بمبادرته للتصالح، خاصة عندما عُرف أن دوجلاس قام بالتخطيط لبناء مسرح فى سوثوارك عندما عاد إلى هناك فى خريف عام ١٧٦٦ (٣٨).

ظهرت أصوات هجاء مُعَدّ جيدًا من الناحية الدينية. فقد زعم رجال الدين أن المسرح فاسد بدرجة لا يمكن تغييرها وأكدوا: "إذا ما عشت فى جو من هذه التسلية، فلن يكون هناك مجال أن تأمل أن يكون لك روح وقلب مسيحى"(٣٩). ولا يثير الدهشة أن يكون مبنى المسرح نفسه هدفًا لعداء شديد. وأطلق الناس عليه لقب "سكن الشيطان. حيث يحتفظ برفاقه الفاحشين من الأرواح الشريرة"(٤٠). وصفه خصم آخر بأنه "حوض الفساد والفسق"(٤١).

وبالرغم من ذلك، فقد أتت أكثر المعارضة شدة لفرقة دوجلاس من اليمينيين الراديكاليين الأمريكان الذين خشوا أن يُفسد المسرح فضيلة الإنجليز. خرج أفراد اليمين الأمريكى الذين كانوا لفترة ما تحت تأثير اليمين الإنجليزى

الراديكالى. وكُتاب الهجاء فى عهد أوجستين، خرجوا بنتيجة أن إنجلترا قد أصابها فساد لن يمكنها أن تبرأ منه، وهى مريضة بمرض خطير وتلتهمها الرذيلة والجشع والرفاهية (٤٢). وهكذا، استنتج كثير من المراقبين للموقف أن الأمريكان أكثر قدرة من البريطانيين على إقامة "الجمهورية الفاضلة" التى طالما حلموا بها. ومن أجل تحقيق هذه الدولة المثالية، احتاجت أمريكا من مواطنيها أن تكون لديهم رغبة وطنية للتضحية بالرغبات الخاصة من أجل الصالح العام. وكما أعلن بنيامين روش، أنه على المواطن أن يصبح "مَلْكِيَّة عامة (و) وقته ومواهبه - وشبابه - ورجولته وشيخوخته وأكثر من ذلك، كل ما يملك لبلده"(٤٣).

بالرغم من ذلك، كانت أمريكا بالفعل قد أظهرت علامات التدهور الداخلى. وبدلاً من ممارسة الاعتدال وضبط النفس والاقتصاد والتدبير، كانت الرفاهية والنزعة الفردية والمنافسات الاجتماعية قد أغوت الأمريكان. وكانت مكانة الفنون وسط هذا الخطاب ملتبسة مريبة فى أفضل أحوالها. فقد ظل چون آدمز John Adams، بالرغم من انجذابه الشديد لعالم الفن، ظل متشككًا. فجادل،"كلما إزداد تألقًا، إزداد بعدًا عن الفضيلة، فى كل العصور وفى كل البلدان"، وأضاف بأن الرسم والنحت والموسيقى والحدائق والأثاث" مجرد لعبة بلياردو ظهرت مع الوقت والرفاهية وحلت محل الصفات العظيمة وفضائل القلب الإنسانى بصفة خاصة". وهكذا، ظهرت المعارضة الدينية المحافظة للمسرح مع الهوس الثقافى العام بخلق ما أطلق عليه جوردون وودْ Gordon Wood البروتستنتينية العَلْمانية"(٤٤).

وفى إطار هذا النموذج، كانت المتعة والبهجة التى يقدمها المسرح متعارضة تمامًا مع الاستقامة و "الفضائل بصورة أساسية":

فى وقت ما، عندما كانت المتعة هى أكبر ما نهتم به وأقصى ما نتمناه، فهى حقًا مسألة اهتمام جاد، أن نتمسك بالاهتمام الكبير الذى توليه التفاهات والأمور التى تختلف عليها، من كل نوع، فى هذه المدينة. اعتقد انه ليجب أن اقف منفردًا متمثلاً بأن المسرحيات ذات توجه شرير يهدف إلى إفساد وإغواء العقل... وعندما نتفحص ظهور وغروب الدول ونتعقب الأسباب التى أدت إلى سقوط الأمم المفاجئ من قمة المجد إلى بربرية غوغائية، سوف نجدهم يرجعون فى الأساس إلى الرفاهية وتخنُّث هذه الأوقات (٤٥).

اشتمل مفهوم"الفضيلة المتناسبة مع النظام الجمهورى" على اهتمام كبير بالأمان. كانت الطبقة الوسطى فى المستعمرات، وهى ذات تعداد ضخم، وتضم التجار الصغار الناجحين ورجال الأعمال الحرفيين، كانت تجاهر باستمرار بهذه الاهتمامات. بالنسبة لهذه الجماعة، يمثل أى تدهور للفضيلة المتناسبة مع النظام الجمهورى انحدارًا ماليًا هامًا كما يمثل تدهورًا سياسيًا ودينيًا أيضًا. وأصبح يُنظر إلى التخريب والرعونة، التى كانت من قبل نقائض شخصية، على أنها ملموسة بوضوح للمجتمع.

انتقد أحد مساهمى صحيفة "الجازيت"، والذى كان يطلق على نفسه اسم "المراقب"، Masters of Families بشدة أرباب الأسر الذين يتذمرون من الافتقار الشديد للمال، ومن انخفاض عائدات التجارة وشديدى الحذر فى نفقاتهم". التى يقدمونها" لتشجيع مجموعة من الكوميديانات الجوالين"(٤٦) . وأدان معلق يطلق على نفسه "صديق البشر" A Friend to All Man Kind الأغنياء لأنهم "يتركون

الفقراء والمحيطين دون مساعدة، ويصمُّون آذانهم لتضرعهم المؤثر- يا إلهى! إلى أى عمق من عدم الإحساس هوى هؤلاء التعساء (مرتادى المسرح)"[٤٧].

ومع ذلك كان أبناء الطبقة الوسطى الميسورة هم الذين يتعرضون للخطر الشديد. ولأنهم لم يكونوا قد احترقوا بنيران المنافسة المادية، فقد كانوا ضعفاء جدًا فى مواجهة الإغراءات التى قدمها المسرح. حذرت قصيدة طويلة نشرتها جريدة "الجازيت" فى أبريل من التبعات الاقتصادية الرهيبة التى تنتظر الشباب الذين يرتادون المسرح [٤٨].

متجاهلةً لحنق وانحراف الخطاب العام على المسرح، افتتحت الفرقة الأمريكية موسمها الثالث فى فيلادلفيا فى نوفمبر ١٧٦٦، ويمكننا القول إنه كان الموسم الوحيد الناجح فى تاريخ مسرح المستعمرات القصير. قدمت الفرقة مائة عرض على الأكثر لاثنتين وأربعين مسرحية فى الفترة ما بين ١٤ نوفمبر ١٧٦٦ و٦ يوليو ١٧٦٧[٤٩]، ومن عدد الشكاوى التى قُدمت ضد الشباب الحاضرين، نرى أن عدد المتدربين والخدم الحاضرين كان يتساوى مع عدد الحاضرين من أفراد الطبقة العليا.

عادت الفرقة الأمريكية إلى نيويورك فى ديسمبر ١٧٦٧ عندما افتتح دوجلاس مسرح چون ستريت John Street Theatre، وظل هناك حتى أغسطس ١٧٦٧. وبالرغم من الصعوبات المالية الجديدة التى جلبتها قوانين تونشند Townshend Act وبعض الانتقادات المعادية المتفرقة، مر الموسم دون مشاكل - وأخيرًا بدا أن المسرح قد أصبح معترفًا به، إن لم يكن على مستوى العالم، فعلى

الأقل كان هناك تعايشٌ مع فكرة وجوده. وعلى مدار السنوات الست التالية، قدم دوجلاس والفرقة الأمريكية عروضًا مسرحية دون أى تدخل يُذكر[٥٠]. بالرغم من ذلك كانت الثورة ، وشيكة، ففى ٢٠ أكتوبر ١٧٧٤، قرر مجلس المستعمرات، المنعقد فى فيلادلفيا، إغلاق جميع المسارح" حتى يُشجع على التوفير... وعارض ولم يشجع كل ما يؤدى إلى الإسراف والانغماس فى الملذات، خاصة كل سباقات الخيل وكل أنواع الألعاب وصراع الديوك والعروض المسرحية والاستعراضية ووسائل الترفيه ومجالات الإسراف الأخرى"[٥١]. متبعة أمر المجلس، غادرت الفرقة الأمريكية إلى اكثر أماكن جامايكا ترحيبًا حيث ظلت حتى عام ١٧٨٤ .

وأثناء الحرب ، كان المسرح هو الشيء المفضل لتمضية الوقت بالنسبة للجنود البريطانيين الذين قدموا عددًا كبيرًا من المسرحيات فى قاعة فانيول فى بوسطن وفى مسرح چون ستريت فى نيويورك وفى مسرح سوثوارك فى فيلادلفيا. قدم الأمريكان أيضًا مسرحيات بالرغم من قرار المنع الذى أصدره الكونجرس. ربما كان أشهر تلك العروض ذلك الذى تم تقديمه فى ١١ مايو ١٧٧٨، فى ڤالى فورج للاحتفال بالتحالف الفرنسى الأمريكى الذى تم التوقيع عليه فى فبراير من ذلك العام. فقد أمر چورچ واشنطن George Washinghton، وهو مرتاد دؤوب للمسرح، بأن يُقام مهرجانٌ عسكرى كبيرٌ للاحتفال بتوقيع المعاهدة وكان عرض مسرحية "كاتو" Cato لأديسون محور هذه الاحتفالات [٥٢].

لقد تم تجاهل معارضة المجلس للمسرحيات بشكل صارخ فى مناسبات أخرى أيضًا. ففى فيلادلفيا، خلال شهرَىْ أكتوبر وسبتمبر ١٧٧٨، قدم الجنود الأمريكان مسرحيات لصالح"الأسر التى عانت من الحرب من أجل الحرية

الأمريكية"[٥٣]. أثار هذا الاستحقاق المستمر من قِبَل الجنود الأمريكان غضب المجلس بوضوح والذى كان يعقد اجتماعاته فى فيلادلفيا فى ذلك الوقت. وفى ١٢ أكتوبر، أصدر قرارًا ثانيًا لم يترك أى شك فى أنه قد بدأت ثورة أخلاقية وكذلك ثورة دينية وأن المسرح يهدد كليهما. بدأ القرار بتكرار عبارة "إن الدين الحق والأخلاق القويمة هما فقط الأساسان الراسخان للحرية والسعادة العامة". واستمر فى التأكيد على عدم شرعية "عروض التسلية المسرحية وسباق الخيل والمقامرة وغيرها من أمثال تلك الانحرافات"؛ لأنها "تؤدى إلى الكسل والتبذير والافتقار العام للمبادئ والسلوك الجيد"[٥٤]. وعندما ظلت شائعات عن العروض المسرحية تتسرب، أصدر الكونجرس عقوبة أشد من ذى قبل. هددت الأشخاص الذين يحتلون مناصب رسمية فى الحكومة الجديدة والذين "يقومون بالتمثيل أو اختيار أو تشجيع أو حضور مثل تلك المسرحيات" بالفصل الفورى من وظائفهم[٥٥]. ومع ذلك، تجاهلت العديد من المستعمرات السابقة بوضوح قرارات المنع التى أصدرها الكونجرس، واستمرت عروض الترفيه المسرحى واعترف بها الأمريكان وقدموها وحضروها فى نيويورك وآنابلس وبلتيمور وبورتموث ونيوهامشير.

المسرح المحترف في الدولة الجديدة

أتت الحرية والارتباك مع انتهاء الحرب. فقد كان الشعب مُرهقًا عاطفيًا وماديًا. وكان الاقتصاد على حافة الانهيار وسادت الفوضى الاجتماعية ولم تكن المستعمرات السابقة (التى أصبحت الآن ولايات) أُمةً بَعد. وبالرغم من أن

الوطنيين قد حاربوا من أجل تحرير أنفسهم من "استعباد الطغيان البريطانى"، فلم يكن واضحًا أبدًا كيف لهذه الحرية المكتشفة أن تعبر عن نفسها. ففى عقول الكثيرين استقرت فكرة أن الرفاهية والمتعة مرتبطتان بالفساد والانهيار الاجتماعى ويجب كبحها إذا كان للجمهورية أن تمارس دورها. وبالنسبة لهؤلاء النقاد، يُلخص المسرح هذا التدهور والانحطاط. فعن طريق تعزيز روح اللعب وليس الإنتاجية وعن طريق تشجيع مهارات التخيل وليس المهارات العملية، فإنه يضم كل الأشياء الفاسقة والخليعة التى أوهنت الأمم القوية الأخرى ، بما فيها إنجلترا.

ومن دواعى السخرية، أن اعترف مُناصِر الترفيه الدرامى أيضًا بتوجُّه المسرح فى الحط من قدر جمهوره. وبالرغم من ذلك، أكدوا للعامة أنه آن الأوان لهذه القوة القوية أن يتم تنظيمها بحرص وأن تُستخدم فقط من أجل دفع الأخلاقيات العامة والخاصة إلى الأفضل. كان مقررًا للمسرح أن يكون مُولدًا للفضيلة ذا أبطال وبطلات نبلاء يمثلون معايير مطلقة (لا تَرْقَى إلى الشك) يقيس جميع المواطنين عليها مدى جدوى أفعالهم.

لم يكن معارضو المسرح مقتنعين بذلك واندلعت المعارك الضارية سريعًا؛ خاصة فى بنسلفانيا وماساشوستس. وفى عام ١٧٧٩، تبعت ولاية بنسلفانيا مبادر مجلس المستعمرات Continental Congress وسنت تشريعًا معاديًا للمسرح خاصًا بها. وفى محاولة لتطهير المواطنين من أى ارتباط دائم بالثقافة الإنجليزية، منعت "التمثيل وتقديم أو عرض أى مأساة أو ملهاة أو مسرحية هزلية أو لحن يُقدم فى الاستراحة أو أى شكل مسرحى آخر". وفى يوليو ١٧٨٢ ،

تضرع چون هنرى John Henry، الممثل الأول فى الفرقة الأمريكية، للمجلس كى يلغى قانون معاداة المسرح الذى صدر عام ١٧٧٩. ورفض المجلس طلبه . وبعد ذلك بعام، رُفض أيضًا استرحام ممثل آخر وهو دانيس ريان. وفى وقت مبكر من يناير ١٧٨٤، طلب هولمان، الذى أخذ مسئولية إدارة الفرقة الأمريكية من دوجلاس، أيضًا أن تخفف من حدة الإنذار القضائى، لكن دون جدوى. وبشجاعة تامة، أقدم هولمان على تقديم عرض موعظة للرؤساء A Lecture Upon Heads فى الفترة من ١ أبريل إلى ٩ يونيو فى سوثوارك. كان عرض "موعظة" بمثابة حيلة ماكرة، وهى عرض ترفيه يتكون من رواية جادة ساخرة وأغانٍ ورقصات وخُطَب كان دوجلاس يقدمها من وقت إلى آخر عندما كانت السلطات ترفض السماح له بتقديم مسرحيات (٥٦) .

عادت الفرقة الأمريكية المعاد تشكيلها بالكامل تحت إدارة هولمان وهنرى، فى ديسمبر وظلت كذلك حتى يوليو ١٧٨٥، وتم التعتيم عليها إعلاميًا حتى تتجنب عقاب السلطات. وهكذا، كان بإمكان الفرقة تقديم "مشاهد ختامية تمثيلية" و"حوار وعروض صامتة" بالإضافة إلى عرض "موعظة". وفى سبتمبر ١٧٨٦، فى محاولة للتذاكى على ما قام به هولمان من تحايل على القانون، دعم المجلس تشريع ١٧٧٩. فقد أضاف مخالفات قانونية جديدة إلى قائمة المخالفات القديمة لتشتمل على الأداء الصامت، وأوضح أن عقوبة تقديم أى نوع من الأداء المسرحى بغرامة قدرها ٢٠٠ دولار لكل حدث (٥٧).

غير مبالين بهذه المحظورات الجديدة، عاد هولمان وهنرى وفرقتهما لمدة أسبوعين فى يناير ١٧٨٧ ولمدة أطول فى يونيو من ذلك العام. وبالرغم من أنهم،

فى ظل منع المجلس، قد قدموا عروضًا طويلة وصفوها بأنها "سيرة سپكتاكيلم الذاتية" Spectaculum Vitae: Jane Shore : چين شور أصبحت "زوجة النائب" The Penitent Wife أو "الطيش المميت" Fatal Indiscretion و"مدرسة الفضائح" The school for Scandal حملت اسم "موعظة مضحكة فى خمسة أجزاء عن رذيلة الفضيحة المؤذية" A comic lecture in five parts on the pernicious vice of Scandal، وحملت مسرحية "هاملت" Hamlet اسم "تقوى الأبناء" filial piety(٥٨).

وفى معركتها مع المجلس، حصلت الفرقة منذ إعادة تسميتها بالفرقة الأمريكية القديمة على دعم هام من الچينرال واشنطن. فخلال يونيو ١٧٨٧، كان المجتمع الدستورى منعقدًا فى فيلادلڤيا وحضر واشنطن وزوجته عروضًا مسرحية فى ثلاث مناسبات، حصلت على دعاية واسعة. يصعب عدم المبالغة فى تقدير أهمية هذه الأحداث. فبوصفه رجلاً أحبه تقريبًا كل مواطن فى الأمة الجديدة. أدى رضاه عن المسرح إلى تدعيم مكانة المسرح وإلى وضع مزيد من الضغوط على المجلس كى يُلغى هذا التشريع (٥٩).

فى مارس ١٧٨٨، مرة أخرى قدم هولمان وهنرى استرحامًا للمجلس كى يُلغى قانون معاداة المسرح. هذه المرة رفعت لجنة فحص تقريرها إلى المجلس، واصفة المسرح بأنه "سوق كبير للعبقرية" و "لازمة طبيعية وضرورية لاستقلالنا"(٦٠).

تم وضع القرار ضمن جدول الأعمال. كان أهم تطور حدث خلال الفترة كثيرة النزاع هذه هو ظهور رابطة الدراما Dramatic Associatin. ولأنه كان ينظمها

ويدعمها بعضٌ من أكثر مواطنى فيلادلفيا تأثيرًا، كان إلغاء قانون ١٧٨٦ المُعادِى للمسرح هو هدفها المعلن. كانت آراؤهم، رغم تنوعها، تُركز على موضوع، ظهر ليطغى على العديد من المناقشات حول الحرية - وهو حق المواطنين فى ممارسة حرية اختيار الكيفية التى يقضون بها أوقات فراغهم. وفى استرحام وقَّع عليه ما يفوق الـ ٢٠٠٠ مواطن، أعلنت رابطة الدراما أن أولئك الذين يرغبون فى تحريم المسرح يسعون إلى حرمان رفاقهم المواطنين من المتعة وبذلك "يحرمون كل إنسان حر من الحق الطبيعى فى تنظيم وقته وماله وفقًا لذوقه الخاص ونظامه، عندما لا يكون الأمر مكروهًا لمصالح المجتمع الحقيقية". أهم من ذلك، أنها حذرت بأنه إذا ما سُمح بهذا النوع من السيطرة الاجتماعية، فإنه سوف يمتد إلى مناطق أخرى متنازع عليها من الحياة:

إذا كان حقًا مجرد الاختلاف فى الرأى سوف يُنظر إليه كأساس كافٍ لتقليص حقوقنا، والحط من متعنا، فسوف يقضى التعصب الدينى الأعمى للقرون الوسطى على حرية العصر الحاضر التى نتباهى بها، وربما تفرض نفس السلطة التى تَحظُر متعنا، بنفس ميزان العدالة، شكل ونوع ملابسنا أو أسلوب وطقوس عبادتنا. وبالرغم من ذلك، فنحن على يقين من أن هذا شر لا يلقى تأييدًا من المُشَرِع الذى انتخبه الشعب ليضمن حقوقًا متساوية لمواطنى دولة الكومنولث الحرة. إن ادعاء الحكمة الأعلى والفضيلة والمُواطَنة الذى تم فرضه بصلف بالقوة سوف يتم تجاهله هناك (٦١).

بربطها إقامة مسرح بحرية الاختيار، تلاقت رابطة الدراما مع مبدأ الحرية الذى قامت من أجله الثورة والذى قامت على أساسه الجمهورية وهو مبدأ غير قابل للرفض. وافق المجلس أخيرًا وفى ٢ مارس ١٧٨٩، صدر قرار بإلغاء قانون ١٧٨٦ ضد المسرح بعد أن حصل على ٢٧ صوتًا من أصل ٣٥(٦٢). ومع ذلك، ظل

المجلس مقتنعًا بأنه إذا تُرك المسرح يمارس حِيله فإنه سوف يُفرخ فوضى، فقرر حماية "المبادئ الأخلاقية، والسلام والنظام الاجتماعيين". وهكذا أعطى التشريع الجديد رئيس المجلس التنفيذى الأعلى ورئيس العدل فى المحكمة العليا، ورئيس محكمة الاستئناف فى ولاية فيلادلفيا - السلطة فى أن يُعطوا تصريحًا لأى عمل درامى يُقدم على خشبة المسرح (٦٣). وبالرغم من القيود، إلا أنه كان بإمكان المسرح المحترف أن يُقدم عروضه على الملأ فى فيلادلفيا. ولم تعد فرقة الأمريكان القديمة فى حاجة إلى اللجوء إلى الحيل والخداع لتقديم عروضها حيث أصبحت تتباهى بالإعلان عنها؛ حتى إن مسرحيتها السادسة "الأب الرومانى" the Roman father كانت سوف تُقدم على مسرح سوثوارك وظهر فى الإعلان عنها عبارة "بموافقة السلطة". وكانت معركة مشابهه على وشك الاندلاع فى بوسطن.

أصدرت المحكمة العامة فى ولاية ماساشوستس "قانونًا يُحرم تقديم مسرحيات على خشبة المسرح وأى أنواع تسلية مسرحية أخرى"، فى مارس ١٧٥٠(٦٤). حشد أهل بوسطن أول جهودهم المنظمة لإلغاء قانون ١٧٦٧، تحدث چوزيف تيسدال، وهو تاجر من بوسطن، أمام مجلس النواب من أجل الحصول على إجراء قانونى لإلغاء قانون ١٧٥٠، وبينما كان تيسدال يجمع بعض الدعم من النواب ذوى التوجه الاجتماعى فى بوسطن وسالم، لم يكن فى إمكانه التغلب على التعنت المشترك لرجال الدين وممثلى المناطق الريفية فى ماساشوستس. وأخفق الإجراء:

كانت أول محاولة لإعطاء المسرح شكلاً شرعيًا بعد الحرب فى يونيو ١٧٩٠، عندما تقدم هولمان وهنرى بطلب إلى المحكمة العامة كى تسمح لهما بفتح مسرح. وتم تجاهل الطلب بإجراءات موجزة، إلا أن التعامل المطّرد مع المسرح أخذ منحًى ساخرًا. قبل قيام الثورة، ربط الوطنيون بين المسرح والنظام الملكى الإنجليزى، الفاسد والديكتاتورى. وبعد الثورة، وصف أولئك الذين ينادون بأن يكون للمسرح صفة شرعية أنفسهم "بالأمريكان المحبين للحرية"، وشبهوا معارضيهم بالنظام المستبد الطاغى الذى قد انهزم لتوّه:

المسرح: إن السؤال الذى يجب أن يُثار اليوم ليس هو ما إذا كان سيقام مسرح فى هذه المدينة أم لا. بل هو ما إذا كان مواطنو المدينة سوف يخضعون بصمت لانتهاك حقوقهم الطبيعية التى لا يمكن التنازل عنها بعد الآن. إن القانون المقيِّد للحريات، وهو القانون الذى تم إصداره عندما كانت الدولة تحت سطوة الملكية الأجنبية ولم يفهمه الناس جيداً وهى فترة تعترف بالكاد بحقوق الإنسان والمواطن، لن يوقف سجل الزمن بعد الآن (٦٥).

وفى اجتماع للمدينة فى بوسطن فى ٢٦ أكتوبر ١٧٩١، كون مواطنو بوسطن لجنة لتقديم النصيحة لممثليها الذين يشاركون فى التشريع فيما يتعلق بإلغاء قانون ١٧٥٠. فى ٩ نوفمبر، وهو اليوم الذى كان مقررًا لإعلان التقرير، ظهرت مقالات فى "كولومبيان سنتينيال" Columbian Centinal أضفت جوًا خاصًا على الجدل الدائر. تُذكّرنا بلاغة الخطابة فى المقال بالانتقادات الراديكالية لعام ١٧٧٤، فقد كانت تحث أهل بوسطن على القتال من أجل المسرح كحقوق حقوقهم التى لا يمكن التنازل عنها: "يا مواطنى بوسطن؛ كونوا حازمين كما كنتم دائمًا - سيكون من الغطرسة أن نطلب منكم التحلى بالهدوء والوقار الشديد. لن

تناضلوا من أجل المسرح - بل من أجل حقوق الإنسان! من أجلها حصدتم دائمًا الشرف ولسوف تحصدونه إلى الأبد" (٦٦).

وفى مقال بعد مقال تم تناول فضائل المسرح ونقائصه فى مناقشات ساخنة. وكان أنصار المسرح يقومون بعملية تحضير مستمرة للمشرعين متذرعين بحقيقة أن المسرح الآن قد أصبح مَشْرُوعًا فى ولايات أخرى: " هل التشريع فى ماسوشوستس أكثر استنارة عن مثيله فى بنسلفانيا، أو هل سيكون أقل ليبرالية؟"(٦٧)؛ كذلك تم استغلال المنافسات الإقليمية. فعندما أصدرت جريدة "سنتينيال" تقريرًا يفيد بأن كلاً من ولايتَىْ كونيكتيكت ونيوهامشير قد سمحتا بتقديم عروض مسرحية، تساءلت "هل يمتلك مواطنو بوسطن فضيلة وفطنة وذوقًا واحترامًا للأدب واللياقة مثل جيرانهم؟"(٦٨) . لقد استهدف المقال رجال الدين أيضًا: "هل لأننا ائتمنَّاهم على سلامة أرواحنا، يريدون أن ينتقل الأمر إلى أجسادنا أيضًا؟ ألا نستطيع أن نعتنى بأنفسنا وبثرواتنا؟ أم هل يفترضون أنه إذا ما أنفقنا نقودنا فى المسرح ، فلن يبقى لنا ما نمنحه لهم؟"(٦٩).

قُدم التماس إلغاء قانون ١٧٥٠ المُعادِى للمسرح إلى المجلس فى يناير ١٧٩٢، قدم چون جارديز، وهو مناصر شديد للمسرح، دفاعًا حرك المشاعر. وتم طبع التماسه بعد ذلك وتوزيعه فى كل أنحاء مدينة بوسطن. وصف جهوده على إنها محاولة "لإزاحة الضباب الأسود لخرافة عمياء وعبثية"، وتنبأ بأن "التعصب الكئيب سوف ينقشع قريبًا عن حياة المسرح". ودون أن يدرك اهتمام رجال الأعمال الشديد فى بوسطن بالكسب المادى، اختتم التماسه بتعديد الفوائد الاقتصادية العديدة التى سوف تنهال عليهم إذا ما تم بناء مسرح (٧٠)، وبالرغم

من جهوده الهائلة - خرجت النسخة المنشورة من خطابه فى أكثر من مائة صفحة - إلا أنه تم رفض قضيته بحصولها على ٤٤ صوتًا مقابل ٩٩ صوتًا رافضًا (٧١).

كان أهل بوسطن مصممين على إقامة مسرح دون مبالاة بتصويت المجلس. ففى أواخر أغسطس، افتتح ألكسندر بلاسيد وجوزيف هوبر قاعة العرض الجديدة فى "بورد آلى". تضمنت عروضهما الأساسية السير على حبل مشدود وألعابًا بهلوانية وأكروبات وقليلاً من المقطوعات الموسيقية ومحاضرات إلقاء(٧٢). وبالرغم من افتقار العروض إلى الترف، إلا أن جريدة سنتينيال ذكرت بأن المقصورات فى المسرح قد امتلأت بنساء رقيقات وسوف يستمر التردد على المكان جمهور لطيف وَدُود، يشجعه على ذلك المستيرون وأصحاب الذوق الرفيع من الجنسين (٧٣).

كان عدد أعضاء الفرقة الأصلية خمسة أعضاء فقط، إلا أن هذا الرقم بدأ فى الازدياد بإنتشار أخبار وجود مسرح فى بوسطن. وبدءًا من ٢٨ أغسطس إلى ٢٤ أكتوبر، وصل عدد أفراد الفرقة إلى واحد وعشرين عضوًا. دشنت الفرقة موسم ربرتوار بحلول أكتوبر، فى الأشهر الأربعة بين سبتمبر وديسمبر، وقدم بلا سيد وهاربر خمسًا وعشرين مسرحية طويلة وخمسًا وثلاثين قطعة صغيرة تُقدم بعد العرض الرئيس وخمس أوبرات فرنسية طويلة وأوبرا كوميدية طويلة (٧٤).

وبالرغم من ذلك، ظل بعض أهل بوسطن يعترضون على حقيقة أن هناك مسرحًا غير شرعى يعمل فى بوسطن. لم يكن أكثر المعارضين لقاعة العرض

الجديدة سوى الحاكم چون هانكوك. فقد اعتبر تقديم مسرحيات بمثابة تحدٍّ مباشر لسلطات الدولة وأمر المسئولين فى بوسطن بإغلاق المسرح. وفى ٥ ديسمبر ١٧٩٢، وأثناء تقديم عرض "مدرسة الفضائح"، قبض رئيس شرطة بوسطن على هاربر. استشاط الجمهور فى تلك الليلة غضبًا، وكان معظمه من الشباب، لحرمانهم من الترفيه الذى ينشدونه. فعصفوا بخشبة المسرح ومزقوا أسلحة الدولة ولوحة شخصية للحاكم كانت معلقة أمام خشبة المسرح [٧٥]. تم إطلاق سراح هاربر فى اليوم التالى لخطأ فى الإجراءات. أخذ الفرقة وذهب إلى مدينة بروڤدنس وجزيرة رودس. وسافر بلاسيد مع ما تبقى من أعضاء إلى مدينة سالم. وفى ٢١ ديسمبر، تقدمت لجنة من المواطنين الغاضبين، ضمت چون كوينسى وآدمز وپول رڤير، بمبادرة لسحب قانون ١٧٥٠ المُعادِى للمسرح. وفى فبراير، بدأت الإجراءات التشريعية مرة أخرى. كتبت اللجنة مذكرة جديدة وفى ٢٧ مارس، بعد أن حصلت على موافقة من مجلس النواب، تم إرسالها إلى مجلس الشيوخ حيث صدق عليها بالموافقة فى نفس اليوم. فى ٢٨ مارس، ردًا على المذكرة، أعلن الحاكم هانكوك أنه لن يوقع عليها ولكنه لن يعترض عليها. وبالرغم من أنه لم يتم إلغاء قانون ١٧٥٠ بشكل رسمى حتى عام ١٨٠٦، إلا أن قانون ١٧٥٠ الذى يمنع المسرح فى ولاية ماساشوستس قد تم إلغاؤه بكل الوسائل[٧٦].

ظل مسرح بوردآلى يعمل حتى يونيو من ذلك العام عندما تم هدمه. وفى عدد ٢٣ أبريل من سينتينال، أعلنت الجريدة أنه سيتم تدشين اكتتاب من أجل بناء مسرحٍ أنيقٍ جديد للعروض الدرامية. لم يضع تصميمات مسرح بوسطن الذى

عُرف بعد ذلك بالمسرح الفيدرالى سوى تشارلز بولفينش وتم افتتاحه فى ٣ فبراير ١٧٩٤، بدأ "المسرح الشرعى" فى بوسطن بهذا الحدث . وبالرغم من هذا، كانت رحلته التالية أبعد ما تكون عن كونها رحلة سهلة.

قاد المثاليون الذين آمنوا بأن الدراما تقوم بدور هام فى خططهم لخلق مجتمع عقلانى متقدم المعركة من أجل المسرح فى شمال أمريكا فى القرن الثامن عشر. وخلال هذا الصراع كان من المفترض دائمًا أن تقوم الثقافة الأمريكية الجديدة بالترويج للتقاليد الأوروبية الكلاسيكية. إلا أن الحال لم يكن كذلك. فقد تخلى المذهب المثالى للتنوير عن دوره فى ديمقراطية الثقافة الشعبية فى العقد الثانى من القرن التاسع عشر. استمر دعاة المسرح فى رثاء أن تلك الدراما، مثل باقى الفنون الأخرى، كانت مبتذلة وأن حالة من الهمجية العالمية اجتاحت الأمة. وجد فنانو المسرح الذين اعتنقوا التقاليد الكلاسيكية أنفسهم فى بيئة تناصبهم العداء بشكل متزايد، وفى عزلة تامة عن التيار السائد للثقافة الأمريكية التى شكَّلها رأى عام تسيطر عليه الماديات.

وبالرغم من الإحساس المتذمر لفكرة أن المسرح قد يكون أداة تخريبية، إلا أن الأمريكان قد بدءوا، خلال العقدين الأولين من القرن التاسع عشر، فى تجنيب اهتماماتهم الدينية وتقبُّل المسرح كوسيلة هامة للتعبير الثقافى. ومع ذلك لم يكن قبول المسرح يعنى توقف كل الجدل المثار حوله. بل على العكس من ذلك، اندلعت أمواج عداء عدوانية تتخللها فترات توقف يُنذر بقدوم عواصف. وعلى حين لم يكن موضوع المسرحيات يدور حول قضايا محبطة ، إلا أن القلق من سلوك الجمهور ازداد بصورة بالغة. وبعد حصولهم على المعلومات عن تقاليد

سلوك جمهور الطبقة العاملة أوائل القرن التاسع عشر، واجه مصلحو المسرح تحديًا شديدًا (٧٧). ففى أثناء فترة الاستعمار وعلى مدار العقدين الأولين من القرن التاسع عشر، سيطرت على المسرح أذواق نبلاء المدن الذين بنوه. وخلال الثلاثينيات والأربعينيات من القرن التاسع عشر، أصبح المسرح متورطًا فيما أطلق عليه سين ويلنز "التغيير الكبير". وخلال هذه اللحظة التاريخية، بدأت الطبقات الأمريكية العليا والوسطى والعاملة عملية إعادة البناء من أجل المواجهة وسرعان ما أصبح المسرح ساحة للصراع المحتدم؛ حيث كان عدد العاملين فى المسرح - المهرة منهم وغير المهرة الذين يتحدون أفراد الطبقة الأرستقراطية يزداد باستمرار (٧٨).

أوضحت السنوات الأولى لمسرح بورى هذه العملية بوضوح. فقد تم افتتاح مسرح بورى فى يناير عام ١٨٢٦ وكان فيليب هون، الأرستقراطى، وعمدة نيويورك السابق قد وضعا حجر الأساس له. وضع فيليب هون الخطوط العريضة لتوقعاته للمسرح فى حديثه الشهير:

عندما حافظت الدراما على نقائها الطبيعى تحت تأثير الذوق السليم، لم تقدم أبدًا ما يخدش الحياء... وبذلك اعتمدت على أولئك الذين يضطلعون بالسيطرة على الرأى العام وعلى توجيه أحكام الآخرين فى المجتمع وذلك لتستفيد من دعمهم وتشجيعهم فى إقامة مسرح منتظم جيدًا، حتى لا تشوه سمعة وسيلة التسلية الشائعة هذه، البريئة والجديرة بالتقدير، إذا ما تم تقديمها بشكل مناسب، وهى تسعى للحصول على تصريح رسمى لوجودها من تدخلات أصحاب الأذواق الفاسدة والباطلة (٧٩).

على مدار أربع سنوات لم يقدم مسرح بورى أى عروض "تخدش الحياء" أبدًا وكان على وشك الإفلاس. وفى عام ١٨٣٠، أصبح توماس هامبلين مديرًا وكشف فجأة عن استراتيچية جديدة كان مقررًا لها أن تكون ذات تأثير هام على نوعية جمهور بورى وعلى الطريقة التى تُدير بها مسارح نيويورك الأخرى عملها. فقد تحول تقريبًا إلى الميلودراما وإلى مشاهد الفروسية فقط واستثمر أرباحه فى الدعاية وتوفير المشاهد والملابس: حتى يجذب جماهير الطبقة العاملة الذين يعيشون فى تلك المنطقة. أوضح وصف ولت ويتمان الرثائى لجمهور بورى بجدارة شعبية خطة هومبلين:

حضر العروض شباب من الطبقة الوسطى مرتدين متأنقين واستخدم الفنيون الأمريكيون أفضل التقنيات التى ناشبت - الطبيعة الانفعالية للجماهير كلها والتى أثارتها قوة ومغنطيسية بالأداء الصامت الرائع الذى طالما أنعش المسرح - وكما رأيت،فقد كانت كل قاعة العرض وكل ما بها كما ظهر على وجوههم وفى عيونهم أنهم كانوا جزءًا من العرض مثل أى شخص آخر فى العرض- فقد اندفعوا فى واحدة من عواصف التصفيق الطويلة الخاصة بمسرح بورى دون غيره- لم يكن هذا نتاج عمل جميل - بل قوى إلكترونية ربما أنطلقت من ٢٠٠٠ رجل قوى مفتول العضلات(٨٠).

كان الغالبية العظمى لهؤلاء الرجال الأقوياء من مشجعى مسرح بورى، الذين أصبحوا محور موضوعات الأفلام السياحية والقصص الزهيدة الثمن والمجلات البوليسية والمسرحيات. فقد لفتوا الانتباه فى الأربعينيات من القرن التاسع عشر عندما كانت نسبة كبيرة من الطبقة العاملة فى نيويورك تتألف من شباب لم يتزوجوا بعد. فقد هاجروا إلى المدينة من أجل الحصول على فرصة عمل، وعاشوا فى بيوت جماعية وتجمعوا معًا فى الصالونات والمسارح. وكانوا يُقَدرون

الاعتماد على الذات والاستقلالية والعدل والكرم، وقبل كل شيء مبدأ المساواة. فقد عارضوا بشدة أى شكل من أشكال التظاهر أو التفرقة الطبقية. كانت ثقافتهم ثقافة رجولية بوضوح عبرت عن نفسها بالسلوك الخشن. كانوا يعارضون شركات الإطفاء التى أصبحت فى الثلاثينيات من القرن التاسع عشر نوادى للشباب من الطبقة العاملة، وغالبًا ما كانوا يفضلون الشجار مع شركات الإطفاء الأخرى على إخماد الحريق. وبحلول الأربعينيات من القرن التاسع عشر، أصبح B'goy مادة لخطاب شائع جدًا حتى إنهم تحولوا إلى رمز ثقافى. وأصبحوا ممثلين لما هو جيد وسيىء وحتى لما يعنى أن تكون أمريكيًا[٨١].

كان المسرح بالنسبة لـ B'goy مجرد امتداد للشارع أو للسوق. مقاعد الفرقة الموسيقية هى المكان المحجوز لهم بصفة استثنائية حيث يستطيعون أن يأكلوا ويشربوا ويصرخوا ويتشاجروا. وعندما لا يكونون مشغولين بهذه الأنشطة، كانوا يحملون أحد الغرباء فوق رؤوسهم ويتناقلونه إلى الأمام وإلى الخلف حتى يُنهكوا. كان هذا يحدث أثناء فترة العرض. لقد أطاحوا بالتقاليد التى يجب أن يحترمها الجمهور وكانوا يطالبون من وقت إلى آخر بعزف مقطوعات بعينها، ويطالبون بإعادة بعض المقاطع ويطلبون ظهور المدير والممثلين أمام الستارة لتبرير قرارات معينة قد اتخذوها.

بالرغم من أنه ربما يكون B'goy قد تحكموا فى مقاعد الفرقة الموسيقية فى العديد من المسارح الأمريكية، فقد تحكم رجال الطبقة الوسطى قليلاً فى شيء آخر. فخلال العشرينيات من القرن التاسع عشر أدت الأسواق الواسعة ونظم المواصلات المستحدثة وظهور التصنيع الحديث إلى إقصاء نظام الصناعات

الحرفية، ناقلة العمل إلى بضاعة تُعرض فى الأسواق. بالإضافة إلى أن الهجرة المكثفة قد أدت إلى خفض الأجور التى كانت منخفضة بالفعل. وبحلول الثلاثينيات من القرن التاسع عشر ، وصل العداء بين العمال وأفراد الطبقة الأرستقراطية إلى مرحلة حرجة . كما وصف بيتر چورج بوكلى بدقة أن الجدل الذى صار حول نسبية السلوك المناسب والسلوك غير المناسب للجمهور فى مسارح نيويورك خلال هذه الفترة، يُشير (الدرسُ) إلى وجود نظام مُحمل تحميلاً كبيرًا بدلالات سياسية واجتماعية تدل على انقسامات اجتماعية عميقة:

أصبحت ثقافة المسرح مؤشراً شديد الحساسية للتشكيل الطبقى، خاصة ما ظهر فى المعركة من أجل السيطرة على المناخ العام السياسى والصحافى الشارع وذلك بسبب طبيعة الجمهور الذى كان يرتاد المسرح أوائل القرن التاسع عشر- بتداخل طبقاته وسيادة حقوق الجمهور النشطة. لم يكن المسرح، هنا مجرد مرآة بل ساحة للصراع[٨٢].

وبحلول الأربعينيات من القرن التاسع عشر، انتقلت الطبقات العليا فى مدينة نيويورك إلى خارج بويرى، فى محاولة منها كى تنأى بنفسها عن العمال والمهاجرين. بالإضافة إلى ذلك، أقاموا لأنفسهم دار أوبرا آستور بلاس، وهى دار للأوبرا الإيطالية وواحة ثقافية لسكان مدينة نيويورك الذين يمتازون بالأناقة. وهكذا، ترمز دار الأوبرا ، بمعناها الجوهرى، إلى الترفُّع والخصوصية والأرستقراطية.

تفاقم هذا الانقسام أكثر بسبب التنافس المسرحى العنيف الذى كان قد نما. وكان أُدوين فورست Odwen Forest، وهو أول نجم مسرحى مولود فى أمريكا

والذى لاقى أسلوبه الغليظ القوى قبولاً كبيرًا لدى جمهور الطبقة العاملة، خاصة B'goy وكان فى أوج نجاحه. وكان وليام تشارلز ماكردى William Charles Mackrdy، الممثل الإنجليزي الشهير الذى عُرف بتجسيده الدقيق الراقى لشخصيات شكسبير، مفضلاً لدى صفوة مدينة نيويورك، وكان منافسه الرئيس. استنكرت جماهير الطبقة العاملة المتقلبة هذا الدعم. وفسروا هذا الاستحسان على أنه محاولة من الطبقات العليا للسيطرة على الذوق المسرحى تمامًا كما أكدوا سيطرتهم على الاقتصاد. وفى ٧ مايو ١٨٤٩، كان كلا الممثلين موجودًا فى نيويورك وكان مقررًا أن يقوم كل منهما بتقديم مسرحية ماكبث Macbeth، على أن يقدم ماكردى عرضة فى دار الأوبرا. تسلل مشجعو فورست إلى قاعة العرض وحيوا الممثلين بالصفير وصيحات الاستهجان ورشقوهم بالفاكهة والبيض والمكسرات والكراسى، وفى نهاية المطاف أفسدوا عرض ماكردى.

عقد ماكردى العزم على ترك المدينة إلا أنه عدل عن ذلك بعد أن أقنعه سبعة وأربعون مواطنًا بارزًا بالاستمرار فى الالتزام بارتباطه. وفى ١٠ مايو، كان مؤيدو ماكردى مستعدين لأى احتمال. فألقت الشرطة القبض على حاملى تذاكر بدا أنهم من مثيرى الشغب، وقام ٢٠٠ فرد من الميلشيات بحراسة المسرح. أثار منظر هؤلاء الجنود وهم يقومون بحراسة ماكردى ومؤيديه غضب جمهور مكون من ٥٠٠٠ شخص كانوا قد تجمعوا وأطلقوا العنان لوابل من الحجارة، ووجّه الجنود المذعورون وابلاً من الرصاص على المهاجمين الذين تجمعوا بكثافة، وذلك بعد أن أطلقوا الرصاص مرة واحدة فوق رؤوس المهاجمين. مات اثنان وعشرون على الأقل.

هناك أحداث تاريخية جدًا تشير إلى تحول ثقافى راديكالى. كان الشغب الذى حدث فى مسرح آستور هو واحد من تلك الأحداث. وقد مثلت نهاية فترة سيادة الجمهور ونتج عنها قوانين كثيرة صدرت خصيصًا لتقيد حرية الجمهور. بالرغم من ذلك لم يكن إصلاح وتهذيب الجمهور ظاهرة اجتماعية منفردة، فقد كان جزءًا من رغبة فى إصلاح كل المجتمع الأمريكى واشتمل على حركة النقاء الأخلاقى وديانة السبتيين (اليهود) والاعتدال وحملات مدارس الآحاد. كان بعض مؤيدى الإصلاح الاجتماعى مهتمين بشدة بالسعادة الروحية وبالرفاهية المادية لفقراء الطبقة العاملة الذين كانوا يتدفقون على مدن الساحل الشرقى الكبيرة. وأصر آخرون على أن الاقتصاد الصناعى الجديد يتطلب قوة عمل منظمة ومعتدلة ويمكن الاعتماد عليها حتى تُنتج مكاسب. وما زال آخرون يخشون أن تأخذ الجماهير المسممة بأحلام الديمقراطية بزمام السيطرة فى كل المؤسسات. ظهر موضوع واحد بوضوح غير عابئ بأهداف المصلحين المعلن عنها. فقد كان على "الطبقات الخطرة"، أى جحافل الفقراء أن تتحول إلى عمال صادقين ومعتدلين، مستعصمين جنسيًا ومقتصرين ومتفانين فى عملهم ولكنيستهم ولأسرهم. وإلا سوف يتم استبعادهم إلى هامش المجتمع ولن يُسمح لهم بالاندماج فى مجتمع المواطنين [٨٣].

ومع بداية الخمسينيات من القرن التاسع عشر، بدأ مُشرِّعو الدولة فى تعريف تذكرة المسرح على أنها تصريح مؤقت يمكن إلغاؤه فى أى وقت لأى سبب[٨٤]. وبعد الحرب الأهلية، سمحت هذه الكيانات لنفسها بإعطاء تصاريح لأبنية المسرح وسَنِّ قوانين تحكم "المكان والأسلوب والطريقة التى يمكن أن يُقدم

المسرح بها." فقد كان بإمكانهم منح أو سحب التصاريح بشكل تقديرى كما يحلو لهم، وكان أولئك الذين ينتهكون بنود التصريح معرضين للوقوع تحت طائلة القانون الجنائى. من ناحية أخرى، كانت حكومات الولايات ترسل من وقت إلى آخر ممثلين لهذه السلطة إلى المدن الكبيرة والصغيرة وبهذه الطريقة تفرض أكثر قدر من الآمان والحماية[٨٥].

وهكذا، بدأت الرقابة على المسرح الأمريكى بأوامر صدرت خصيصًا للسيطرة على الجمهور وليس الممثلين، وبحلول عام ١٩٨٠ كانت كل قاعات عرض المسارح الأمريكية قد تغيرت تمامًا بكل معنى الكلمة. فأى رد فعل غير الاستحسان المهذب كان يُنظر إليه على أنه خطر ويستوجب الطرد. فى الواقع، لقد تحول مرتادو المسرح إلى مستهلكين منصاعين غير مشاركين فى الحدث المسرحى، وأصبح مديرو المسرح رجالاً للشرطة[٨٦].

أسرع التشريع، بالتأكيد، من عملية تحسين المسرح. إلا أن عملية تحويل المسارح من أماكن رجال الطبقة العاملة المتماسكة إلى مكان لكل ما هو محترم لدى الطبقة الوسطى كان قد بدأ قبل الحرب الأهلية. ربما كان ب. ت. بارنوم الشخصية الأكثر أهمية خلال هذه الفترة، الذى قامت قاعة المحاضرات الخاصة به بدور هام فى هذا التطور. وفى عام ١٨٤١، افتتح بارنوم متحف سكدر الذى أعاد تسميته بـ "المتحف الأمريكى"، وقد احتوى على مزيج من الأشياء الطبيعية والأشياء من صنع الإنسان التى تثير الفضول- مثل الهياكل العَظْمية وعينات من المعادن والطيور المحنطة والحياة النباتية وقطع قليلة من الأعمال الفنية التى تم جمعها بشكل عشوائى. ومع ذلك، فقد كان بارنوم بالفعل متعهدًا ورجلاً مسرحيًا

أظهر قدرة غير عادية على قراءة التوجهات الاجتماعية. فقد فهم بوضوح أن ثروته تكمن فى المجتمع البورجوازى المزدهر وقام باستغلال اهتماماتهم بمهارة. تأثرت هذه المجموعة كما أشار بروس ماكوناشى، بعدة قوى أدت إلى الإسراع فى نمو "وعى الأمريكان فى المناطق الحضرية" بالهُوَّة الآخذة فى الاتساع بين ما هو "غير نظيف" وما هو "محترم". فقد طغت سمات الشعب ومساكن الفقراء والهجرة الكثيفة على الأول، بينما وصف الأخير أعضاءه فى إطار المنازل المنعزلة والموضات المميزة والوظائف الراقية المكتسبة حديثًا. تُصور الإعلانات الأولى جمهوره كجمهور مهندم الزى ومن ذوى الياقات البيضاء من عائلات بيضاء وكان قد وعدهم بإقصاء أى شىء قد يُفسد ذوقهم الراقى أو مشاعرهم الرقيقة. وإذا ما اشتكت جماهير الطبقة الوسطى من أن نزواته قد عرضت رقتهم للأذى، فإنه يقوم بتهدئتهم بتذكيرهم فقط بأن توم ثوم لديه جمهور مع الملكة فيكتوريا(٨٧).

ومع ذلك، كانت قدرته على اجتذاب نساء الطبقة الوسطى هى مفتاح نجاحه. ومع أوائل عام ١٨٤٥، كان قد بدأ بالفعل فى الترويج إلى نمط النساء"الجيد" باستبعاد النمط "الخطأ" من منطقة العرض الخاصة به. فقد أعلن صراحةً، "أنه لن يُسمح للنساء المعروفات بسوء سمعتهن، أو أى شخص غير محتشم أو غير مناسب آخر ، وذلك حتى تكون السيدات والعائلات فى أمان تام، ولا يتعرضون لصحبة سيئة بعد ذلك أكثر من تعرضهم لها فى صالوناتهم الخاصة"(٨٨).

قام بالتوسع معتمدًا هذه على الاستراتيجية عندما افتتح "قاعة المحاضرات" المجددة حديثًا عام ١٨٥٠، وبالرغم من أن هذه المساحة كانت من أفضل مرافق العرض فى هذه الفترة، فلم يقم بالترويج لها أبدًا على أنها مسرح. كان أفراد

الطبقة الوسطى ينظرون إلى المسرح نظرة شديدة الدونية ولم يتنازلوا أبدًا ويُقدِموا على دخول أحد المسارح، إلا أنهم تدفقوا بمجموعات كبيرة على "قاعة المحاضرات"، واعتبروها "بيت الدراما الأخلاقية" Home For Moral Drama. كرر بارنوم هذه العبارة فى مراسم ليلة الافتتاح فى ١٧ يونيو ١٨٥٠، عندما أعلن أحد الممثلين ما يلى:

سوف تُصور الرذيلة هنا بتلك السمات التى سوف تجعل الجميع يكرهونها فوراً عند ظهورها وسوف تصور الفضيلة بجزائها ومُتعها الكثيرة كل ليلة، سوف ترى (٨٩).

رفض أن يبيع مشروبات كحولية وتقبل أى سلوك خشن أو صاخب، وبذلك أزاح مظاهر السيطرة الذكورية عن مسرحه. أكثر من ذلك، فبرفضه السماح للعاهرات بارتياد المسرح، نأى بمسرحه عن فكرة ارتباط المسرح بتجارة الجنس التى كانت سائدة لفترة طويلة.

كان العرض الأول لمسرحية "المدمن" The Drunkard أو "أُنقذ الساقط"TheFallen Saved لو. هـ. سميث W.H.Smith بمثابة أول مسرحية فى نيويورك تُقدم مائة عرض متواصلة دون أى معوقات. استمر فى تقديم الدراما التوراتية مثل "يوسف وإخوته" Joseph and His Brotheren وعروض ميلودرامية أخرى، مثل "ابنة الجندى" The Soldier's Daughter و"دعاء أم" A Mother's Prayerو"الوطن الطليعى" The Pioneer Patriot و"معبد شارلوت"Charlqtte Temple. وفى نهاية المطاف توجه هذا بعرض معالجة هـ. ج. كونوى "كوخ العم توم" Uncle Tom's Cabin ذات النهاية السعيدة عام ١٨٥٣(٩٠).

أصبح المسرح فى المتحف الأمريكى، كما جاء على لسان روبرت آلن "موجهًا" ويغلب عليه الطابع النسائى"(٩١). على الرغم من أن النقاد قد هاجموا بارنوم لادعائه أن عروضه هى بالفعل طقوسٌ درامية، استمر فى التأكيد لأنصاره أن "قاعة المحاضرات" الخاصة به أفضل على المستوى الأخلاقى من أى مسرح متعارف عليه:

يمكن لأكثر المتشددين اصطحاب عائلاتهم إلى هناك، دون أدنى تخوُّف من تعرضهم لأى إساءة بالقول أو بالفعل؛ باختصار، إن الرقابة التى تُمارَس على العروض شديدة الحرص على أن يحضر مئات الأشخاص الذين حُرموا من قبل من ارتياد المسارح بسبب السوقية وعدم الالتزام الأخلاقى اللذين أحيانًا ما يُسمح بهما داخلها. يحضروا إلى مؤسسة بارنوم دون خوف من أن يتعرضوا لأى إساءة (٩٢).

وبالرغم من أن بارنوم كان أنجح مديرى الترفيه بالنسبة لأخلاقيات الطبقة الوسطى، إلا أنه لم يكن وحده فى ذلك. ففى أوائل عام ١٨٣٧، منع نوح لودلو حضور الداعرات من الدرجة الثالثة إلى مسرحه فى سانت لويس وفى كل المدن الأخرى التى تطوفها فرقته بما فى ذلك موبيل ونيو أورليانز. ألغى ج. هـ. هاكت أيضًا حضور الداعرات إلى مسرحه عندما أعاد افتتاح مسرح هوارد أثنيوم عام ١٨٤٦(٩٣)؛ حتى مسرح بورى استفاد من شعبية الإيقاع الطقسى لعروض الميلودراما وقام بعرض مسرحية "المدمن" فى يوليو عام ١٨٥٠(٩٤). ربما يكون العرض الوحيد التى يمكن أن يدعى، دون جدل، أنه جعل المسرح الأمريكى يبدو شيئًا محترمًا فى أعين أفراد الطبقة الوسطى هو معالجة چورج ل. آكين

لمسرحية "كوخ العم توم" التى تم افتتاحها لأول مرة فى سبتمبر ١٨٥٢ فى مدينة تروى ونيويورك، ثم بعد ذلك فى ١٨ يوليو ١٨٥٣ على مسرح بورى القومى. أثنت صحيفة "المحرر" The Liberator التى يرأسها وليام لويد جاريسون، وهى جريدة دورية نادرًا ما تمتدح المسرح، أثنت على العرض لأن الجمهور غادر المسرح وهو يشعر "بالجدية والرصانة" التى يشعر بها الناس بعد لقاء دينى"[٩٥]. أشار مقال آخر أنه كان هناك بروستنتيون وميثيلون ومعمدانيون وكهان وأبرشيون من بين الحضور [٩٦]. لم يكن هناك شك فى وجود جمهور قادر ولديه رغبة ومستعد للتردد على المسرح، إذا ما ضمنوا أنه يحافظ ويدعم قيَمهم.

وبحلول عام ١٨٦٠، كان المسرح فى أمريكا يُبلى بلاءً حسنًا فى خدمة علاقاته مع ذكور الطبقة العاملة العدوانية والمدمنين والداعرات. ومثل ثقافة الطبقة البرجوازية التى دعمها، عرَّف المسرح الذى يغلب عليه الطابع الأرستقراطى فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر نفسه بتحاشى كل ما هو قذر ومزعج ومبتذل ومثير جنسيًا[٩٧]. ومع ذلك، كانت الحملة لتطهير المسرح قد اكتملت ، ففى عام ١٨٦٨ عانى دعاة الاحترام من انتكاسة. فى ذلك العام، تعاقد چورچ وود مع ليديا تومبسون Ledia Tompson وفرقة المنوعات الخاصة بها، التى عُرفت سريعًا بعد ذلك باسم "الشقراوات البريطانيات" British Blondes، للظهور على متحف ومسرح بانفارد الذى تم تجديده حديثًا. وبينما لم تَزّدَد العقوبات القانونية لفرقة المنوعات حتى القرن العشرين، فردود الأفعال على تومبسون وفرقتها كانت حاسمة. فهم يمثلون أول نموذج على سيادة الحضور النسائى فى الخطاب المعادى للمسرح فى الولايات المتحدة. وهو موضوع دار حوله جدال ما يفوق المائة عام.

عندما ظهرت تومبسون لأول مرة فى نيويورك، كانت تبلغ الثانية والثلاثين من عمرها وكانت متزوجة من مدير أعمالها ألكسندر هندرسون. طافت أوروبا عام ١٨٥٩ ولمعت فى عدد من العروض شديدة البذخ الناجحة فى لندن على مدار السنوات الخمس التالية. وأبحرت إلى الولايات المتحدة مع أربعة ممثلين آخرين وحققوا شهرة كبيرة كمقدمى منوعات، وهم: آدا مارلاند وليزا ويبر وپولين مارخام وهارى بكيت وهو الممثل الوحيد فى الفرقة. أكد أركى جوردون المسئول عن الدعاية للفرقة، على شخصية الفرقة الجنسية الطاغية، التى أدعى أنها ربما تُصيب الأمة كلها بالعجز(٩٨).

افتتحوا أول عروضهم "أكسيون" Ixion فى ٢٨ سبتمبر ١٨٦٨ وكانت مقاعد دار وُودْ ويبلغ عددها ٢٦٥٢، جميعها قد تم حجزها. كانت المسرحية ذاتها، التى كتبها ف. س. بورناند، رثاءً عامًا للثقافة الكلاسيكية فى صيغة شعرية خُماسية التفعيلة ومستفيدة جدًا من التلاعب اللفظى. ومع ذلك، ربما لم تكن مسرحية بوناند أكثر من مجرد هيكل عظمى أُضيف إليه إشارات لموضوعات مختلفة وأغانى شعبية ورقصات وتلاعب لفظى أكثر إثارة للمشاعر. قامت النساء بأداء كل الأدوار الرجالى، كانت أكثر الموضوعات المفضلة تدور حول قضايا الطلاق الحديثة بين طبقة الصفوة وكذلك الفضائح السياسية. أضيف إلى الإيقاعات المعاصرة كلمات جديدة تدور حول موضوعات بعينها ورقصات خاصة العروض الساخرة لرقصة الجيغ المرحة، التى كانت جميعها شائعة. ربما كانت ملابس تومپسون تتألف من سترة يونانية قصيرة أنيقة، ضيقة عند الوسط وتمتد بوصات قليلة إلى أعلى الركبة بخط مستدير للرقبة لكنه لا يكشف الكثير.

وكانت ترتدى ملابس ضيقة أنيقة أيضًا وأحذية طويلة الرقبة. وبالرغم من أن صور الوثائق الخاصة بالممثلين الآخرين لا تشير إلى أن ملابسهم من أجل عرض "أكسيون"، فلم تكن كاشفة أكثر من تلك الملابس التى ترتديها راقصات الباليه فى هذه الفترة(٩٩).

كان أول رد فعل نقدى على فرقة تومپسون فى صالحها: "كان نجاحهم مطلقًا. تفجرت علامات الابتهاج العاصفة عند ظهور كل فرد من أفراد الفرقة الجديدة، وكادت مارخام وويبر أن تختفيا تقريبًا وسط وابل الأزهار التى انهمرت عليهما أثناء تقديم العرض"(١٠٠) . قامت تومپسون بدور أكسيون وامتدحها الجميع على قدرتها على "أن تقسم وتتبجح وغيرها كالرجال"(١٠١).

قُدمت مسرحية "أكسيون" على مسرح وود حتى ٢٨ ديسمبر عندما حلت محلها مسرحية أخرى لتومپسون. أبلى مسرح وود خلال هذه الشهور بلاءً حسنًا على مستوى الشباك أكثر من أى مسرح اخر فى نيويورك. حاصدًا ما يقرب من ٤٧٠٠٠ دولار فى شهر أكتوبر و ٤٦٠٠٠ دولار فى نوفمبر و ٤٠٠٠٠ دولار خلال الشهر الثالث على التوالى. وقبل يومين من الانتهاء من تقديم مسرحية "آكسيون" تم الإعلان أن فرقة تومپسون سوف تقدم مسرحية "الأربعين حرامى The Forty Thieves. أو "الزيت الآخّاذ فى جرَار العائلة" Striking Oil in Family Jars فى ١ فبراير على مسرح حدائق نيبلو، وهو ربما يكون أروع مسرح فى الولايات المتحدة. مؤخرًا. اكتسبت نيبلو سمعة طيبة فى تقديم عروض مسرحية فخمة. وقد انتهت لتوِّها من تقديم العرض الفاخر "الديك الأسود" The Black

Cook بعد تقديمه على مدار خمسة عشر شهرًا متواصلة. والآن، فقد وضعت مسرحها الكبير ومكانتها التقنية تحت تصرف تومبسون (١٠٢).

وقبل أن ينتهى تقديم مسرحية "أكسيون" على مسرح وود، بدأ يظهر تغيير فى إقبال الجمهور على فرقة تومبسون. ففى نوفمبر، نَعَتْ "نيويورك تايمز" New York Times الحالة الموسيقية للمسرح. تذمر الكاتب من أنه فى الماضى كان يدافع عن المسرح باعتباره مدرسة للأخلاق والسلوك السليم. وبعد اعترافه بأنه لا يزال هناك مسرح "لا يُهين الحس الإنسانى باللياقة والأخلاق، أو الذكاء العام"، اندفع فى هجوم عنيف على "العروض المذهلة فى تبرجها وتباهيها":

انظر إلى مشاهد العرض الحسية للشكل الأنثوى! استمع إلى الموسيقى المثيرة للشهوة! انظر إلى محاولات اجتذاب كل ما هو حسى وفاحش فى عناصر الطبيعة الإنسانية الوضيعة والمنحطة! استمع إلى التلميحات الفاحشة ولاحظ الإشارات القذرة! من سينكر أن هذه الأشياء مدمرة بشدة لذوق الجمهور وهدامة بصورة فظيعة للأخلاقيات العامة؟ لن يُفلح هذا الأمر . ولا يمكن له أن يستمر. ولا يجب أن نتقبله... يتطلب عدم اللياقة رفضًا شديدًا من قِبل كل من لديهم تقدير حقيقي للفن الدرامى، وممَّن يؤمن بأن المسرح، بدلاً من أن يكون عدوًا للقيم الأخلاقية العامة، يجب أن يكون النصير والداعم لها(١٠٣).

بالرغم من أن المؤلف لم يَذكر المنوعات بالتحديد، فهناك شك فى أن تُنسب "مشاهد العرض الحسية للشكل الأنثوى" و "الموسيقى المثيرة للشهوة" إلى هذه العروض. من الواضح أن مسرح المنوعات كان "المسرح الخطأ" . مثل المسرحيات

الصامتة الرومانسية و "عيد الحمقى" فى العصور الوسطى، صور برنامج المنوعات المسرحى عالمًا مقلوبًا رأسًا على عقب. فى هذا العالم المتخيل للمجتمع المعيارى ذاته ، الذى بدت النساء فيه بوضوح كنساء، إلا أنهن تعلمن كيف : يقسمن ويتعجرفن وكيف يصبحن مسترجلات"، ويقمن بأدوار الرجال. فقد حرَّفن التقاليد الكلاسيكية لتتناسب مع مقاصدهن ولغتهن المشوهة عن طريق التلاعب الصارخ بالألفاظ، وبصفة عامة فقد قمن بتحدى هيمنة آداب الطبقة الوسطى.

وخلال عام ١٨٦٩، أصبحت برامج المنوعات المسرحية محور ثورة عارمة فى نيويورك فبعد رحيل تومپسون من مسرح وود، قدمت فرقة جديدة يرأسها السيد والسيدة و. ج. فورنس وهو "ساحة رب الثياب" Field of the Cloth God . وفى ١٨ فبراير ، افتتحت أليس هولت، وهى ممثلة منوعات إنجليزية أخرى، مسرح ويڤرلى الجديد بعرض Lucretie Borgia، لقد كانت M.D شهيرة جدًا حتى أصبحت ذاتها موضوع مسرحية منوعات. وفى مارس قدم تونى باستر مسرحية روميو وچوليت Romeo and Julet، أو "الشقراء الجميلة التى تصبغ شعرها من أجل الحب" The Beautiful blonde Who Dyed (her hair) for Love بتقديم إنتاج وملابس ورقصات وموسيقى غنية[١٠٤].

أطلق الانتشار المتزايد لمسرح المنوعات، مُواكبًا لافتتاح تومپسون مسرحًا فى نيبلو جاردن، أطلق العنان لخطاب عدائى على نطاق واسع. أطلق عليه ريتشارد جرانت وايت، عام ١٨٦٩، أنه "منفِّر بشكل مخيف وغير طبيعى... والنتيجة هى عبثية ومسخ. نظامه استخفاف بالنظام. فهو خارج عن كل ما نقدره ونحافظ

عليه"[١٠٥] تقريبًا، كل جريدة امتدحت فرقة تومپسون تصف الآن مسرحية "الشقراء البريطانية" كحاملة وناقلة للمرض تستحق الازدراء وبذيئة ووقحة ومنحرفة جنسيًا.

شنت أوليف لوجان ، وهى ممثلة ورائدة نسائية، هجومًا شديدًا وضاريًا ضد برامج المنوعات المسرحية. كممثلة ، كرهت "تجارة السيقان" و "عُرى الشقراوات" لأنها تحط من شأن وتهين شرف الشبات اللاتى يسعين للحصول على وظائف فى المسرح. فبدلاً من البراعة الفنية جادلت بأن الصفة الوحيدة التى تحتاجها نساء برامج المنوعات هى الوسامة والجسد الجميل والمجون:

١- هل شعرك مصبوغ باللون الأصفر؟

٢- هل ذراعاك ورِجْلاك وصدرك متناسقة، وهل ترغبين فى كشفها؟

٣- هل تستطيعين غناء أغانٍ نحاسية وترقصين الكان كان وتغمزين للرجال وتتفوهين بألفاظ بذيئة، وتشيرين إلى أفعال بذيئة؟[١٠٦].

ترى لوجان أن مؤدى المنوعات المسرحية ليسوا فنانين أو ذوى مهارات معقدة اكتسبوها من التدريب الشاق. على العكس من ذلك تمامًا! فهؤلاء النساء "نكبة على مهنة الدراما"، وهن مسئولات عن دفع "الممثلات اللاتى يحببن الفضيلة أكثر من المال... إلى الشارع"[١٠٧].

وبالرغم من ذلك، عُنيت هؤلاء النساء أكثر بكثير من مجرد استحسان لمؤديات غير موهوبات، فقد شكلن تهديدًا لكل النساء الأمريكيات. فقد عمدت مؤديات

مـسـرح المنوعـات إلـى كـشف أجسـادهن - خـاصـة سـيـقـانهن - حـتـى يزدن من شهـرتهن. كمـا أوضـح روبرت آلن أن سيقـانهـن أصبـحت "عـلامـة مـرتبطة بـالجـزء الأسفل من الجسم والحياة الجنسية للأنثى Lemal Sexuality بصفة عامة، ومن ثَم تحـول تحـولاً رمـزيًا من السـراويل والملابس الضـيـقـة غيـر الشـفـافـة إلى عُـرى كـامل"[١٠٨]. وبالرغـم من أن لاجـون اعـتـرضت أيضًـا علـى راقـصـات البـاليـه فى "المحتـال الأسـود" The Black Crook لأن مـلابسـهن تكشف أجسـادهن أكثـر من اللازم، واعـتـرفت أن راقـصـات البـاليـه علـى الأقل قـدَّمْنَ "عـفـاريت وشـيـاطين" رقـصـوا فـى صـمت وخـرجـوا فـى صـمت. أمـا نـسـاء مـسـرح المنوعـات فلم يُعـرن أى اهتمام لأصول تقديم الشخصيات:

لا تمثل المرأة العارية اليوم سوى نفسها فهى تجرى فوق خشبة المسرح مطلقة ضحكات مجلجلة؛ وتهرول تحت أضواء المسرح، وتغمز للجمهور بعينيها وتطلق كلمات من فمها تقصد بها بعض محاولات غبية لخفة الدم... وهى دائمًا ما تعبر عن نفسها بطريقة غريبة ولافتة للنظر- كامرأة مكتوب اسمها بخط كبير على الفاتورة وتعتبر نفسها محور إعجاب الجمهور[١٠٩].

من الواضح أن الإعجاب الذى تحدثت عنه لوجان لم يكن مشرفًا. فقد ربطت مؤديات مسـرح المنوعات الأضـرار التى سبَّبها عدم احتشـامهن بتواطئهن بعـرض أنفسـهن كسلعة. فلم يقمن بدغدغة الجمهور بظهورهـن وسلوكهن فقط بل كن أنفسـهن وقحات. حتى إنهن قمن بالتواصل بالعين واللفظ مع المشاهدين لتأكيد جـاذبيـتـهن وإغـرائهن. هؤلاء المؤديات، علـى الأقل كـمـا تقـروهـن لوجـان، أثرن الجـمهـور بإثارة الانتبـاه إلى أجسـادهن العـارية فـقط. كانت لوجـان، مـثل باقى المطالبين بالمسـاواة بين الجنسين فـى القـرن التـاسـع عـشـر، مع الرأى القـائل أن

الرغبة الجنسية الذكورية غير عقلانية وخطرة. فمؤديات مسرح المنوعات يعملن على تنشيط هذه الرغبة الحسية وبذلك يعملن على حسلب كل النساء. فمسرح المنوعات، كشكل من أشكال الترفيه، كان يقوم على الفروق الجنسية وعدم العقلانية واستعراض إغراء المرأة الجنسى، ويرمز إلى كل ما يعارضه المصلحون الأمريكان (١١٠).

من الواضح، أن "النساء العاريات" كن مساويات للعاهرات وكشفت المعاملة المطّردة لكل منهن عن قلق شديد تجاه مكانة النساء ودور الجنس فى أمريكا فى منتصف القرن التاسع عشر. ومثل العاهرات تاجرت هؤلاء النساء بقدرتهن على إثارة الرجال من الجمهور بجرأتهن اللفظية وبكشف أجسادهن- وكلما كان العرض رديئًا، كان العائد عظيمًا. وبالرغم من ذلك، كان العامة ينظرون للداعرات ومؤديات مسارح المنوعات على أنهن مثيرات للفوضى يهددن بقلب مجتمع الطبقة الوسطى المنظم الذى ظهر حديثًا رأسًا على عقب. فكلتاهما تمثل نقيضًا "للمرأة الڤيكتورية" المثالية وهى كيان ينتمى للطبقة الوسطى مسئول عن الحفاظ على قدسية وحرمه المنزل والأسرة وتحمل راية المعايير الأخلاقية للمجتمع. ولسوء الحظ، أدى ظهور العاهرات اللاتى كُنَّ يتجولن بحرية فى نفس الشوارع التى تتحول بها "النساء المحترمات" فى كل المدن الأمريكية الكبيرة إلى دحض هذا المثال. فقد أدى ظهورهن إلى تذكير المجتمع أن الجنس لا ينتمى حصريًا إلى الإطار الخاص بالزواج. بل إنه، سلعة مثل أى سلعة أخرى يمكن المساومة عليها وشراؤها. ألقت العاهرات أيضًا الضوء على الإجحاف والظلم الذى فرضه النظام الهرمى الأبوى على المرأة. وبالرغم من تمتع البِيض من

الرجال بالحرية الجنسية والسياسية والاقتصادية، فقد كانت الوظائف المتاحة للنساء والأماكن التى يمكنهن الذهاب إليها والنفوذ الذى بمقدورهن ممارسته محدودة للغاية. واخيرًا، أصبحت العاهرات فى زمن وباء الكوليرا والإصابة المتزايدة بمرض الزُّهَرى يرمزن للمرض. فإذا كان للمسرح أن يكون مؤسسة محترمة، يستحق رعاية الطبقة الوسطى، فيجب أن يمنع العاهرات (النساء العاريات" من مسرح المنوعات) من ارتياده، تمامًا كما تم إقصاؤهن من الدرجة الثالثة. وهكذا، ترددت أصداء الصراع الذى فرضه ظهور نساء آثمات على مسرح المنوعات عبر الثقافة الأوسع، بينما أصبح الكيان النسائى أرضًا متنازعًا عليها. فأى جماعة تتحكم فى تصوير النساء سوف يكون لها أن تفرض حدود التعبير الجنسى وحدود العلاقات الجنسية. وبينما نتجه نحو نهاية القرن التاسع عشر، بدأ الجدال حول تصوير المرأة يطغى على مسار خطاب الرقابة فى الولايات المتحدة.

أصبح إنتر آنتونى كومستاك Enter Anthony Comstock، الذى ، ظهر بعد ظهور ليديا تومبسون وعرضها "شقراوات بريطانيات" بأربع سنوات فقط، أول مراقب فيدرالى مُعين فى تاريخ الولايات المتحدة. وأكثر من أى شخص آخر فى القرن التاسع عشر، قام كومستاك بتوسيع نطاق سيطرة الحكومة على التصوير الجنسى ووسائل منع الحمل. وبقيامه بذلك، كان يأمل هو وزملاؤه فى دفع المجتمع إلى أن يعمل وفق نموذج أساسى متجانس وجامع واحد. وبينما كان كومستاك نفسه مهتمًا أكثر أخلاقيًا بتقييد الكتب والمجلات وتقاليد النساء العاريات أكثر من المسرح، كان لقدرته على إشراك الكيانات الحكومية، خاصة الحكومة الفيدرالية، فى تنظيم ظهور جسم المرأة صدًى عميق.

وُلد كومستاك عام ١٨٤٤ فى نيو كانان، كونكتيكت لأسرة شديدة التدين وكان طفلاً عاديًا ولم يُظهر تميزًا أثناء خدمته فى الحرب الأهلية. وبالرغم من أن مذكراته تكشف عن شاب مغرم بالإغراءات الحسية، إلا أنه يبدو أنه لم يستسلم لها أبدًا. تزوج فى يناير ١٨٧١ وكان موظفًا للسلع الجافة فى مدينة نيويورك حتى عام ١٨٧٢. وحتى الآن، لا شىء يشير إلى أنه سوف يتميز، إلا أنه بدأ فى ٣ مارس من نفس العام بحثًا سوف يشغله باقى حياته. بإدراكه وجود أدب فاحش، و "بروح المنتقم للأخطاء التى ارتُكبت بحق الشباب، بدأ الشاب المسيحى النقى هجومًا على أولئك الذين رآهم أسوأ من القَتَلة [١١١]. وبصحبة محرر من جريدة نيويورك تريبيون، جمع أدلة كافية تسمح بالقبض على تاجر كتب وستة من زملائه لبيعهم مواد فاحشة. كان كومستاك مقتنعًا تمامًا بأن الفحشى - فى الصور والمجلات والجرائد والكتب - أكثر الأعداء خُبْثًا والتى يجب على المسيحيين الأمريكيين محاربتها دائمًا. فهى تتسبب فى الجريمة وتحطم مؤسسة الزواج وتهدد بإفساد الأطفال؛ وبخاصة الشباب الصغار ومستقبل الأمة والجنس البشرى[١١٢].

بعد ذلك فى ربيع عام ١٨٧٢ تلقى أول مساندة له من موريس ك. جيسب وروبرت ر. ماكبرنى، سكرتيرة ورئيسة مؤسسة YMCA. باختصار بعد ذلك، أقامت مؤسسة YMCA لجنتها لمحاربة الرذيلة وهى أُولى مثل تلك المنظمات الاجتماعية فى نيويورك. لكن هؤلاء الصليبيين لم يتوقفوا عند المستوى المحلى. ففى أواخر ١٨٧٢، سافر كومستاك إلى واشنطن ليضغط على مجلس النواب كى يمرر "قانونًا من أجل قمع الاتِّجار فى وتداول الأدب الفاحش والمقالات ذات

الموضوعات غير الأخلاقية"، والذى أُطلق عليه بشكل غير رسمى لقب "قانون كومستاك". كان للقانون هدفٌ جوهرى واحد - وهو منع استخدام البريد فى نشر أى مواد فاحشة. وعندما صدر القانون، تم تعيين آنتونى كومستاك وكيلاً خاصًا لقسم البريد ومُنح سلطة فرض القانون.

رأى كومستاك أنه لا يهم إذا ما احتوى الكتاب بالفعل على مادة فاحشة، وإذا ما احتوى على القليل من الفقرات الموحية أو يستخدم عنوانًا مثيرًا. يُظهر العنوان المثير أو الصورة الموحية الكتاب كله بمظهر العمل الفاحش. فى عام ١٩٣١، قبل وفاته بعامين، أعلن أن العدد الكلى للاعتقالات يمكن أن يملأ ست عربات لقطار ركاب تضم كل منها ستين شخصًا. وتفاخر أيضًا بأنه قد صادر ١٣٩٠٠٠ كتاب فاحش و ١٩٤٠٠٠ صورة فوتوغرافية خليعة و ٦٠٠٠٠ أداة مصنوعة من المطاط يستخدمها الجنسان لأغراض غير أخلاقية (١١٣).

ربما تثير وظيفة كومستاك كأشهر محتشم فى أمريكا الضحك اليوم، ألم يَرَ أن المعلومات عن تحديد النسل والإجهاض تُعرف على أنها خارجة أيضًا. فلم يَرَ هو أو رجال YMCA (جمعية الشبان المسيحيين) أى فرق بين الصور البذيئة والأدوات المساعدة فى الجنس والجهود للحد من حجم الأسر. فقد كانت النساء اللاتى يرغبن فى الحد من أسرهم والسيطرة على أجسامهن يُعتبرن فاحشات وهن بذلك، معرضات للوقوع تحت طائلة القانون. لهذا قام بمطاردة آن لومان، وكيلة أعمال مدام روستل، أشهر مجهضة فى نيويورك، حتى أقدمت على الانتحار. وكان مسئولاً أيضًا عن اتهام مارجريت سانجر التى هربت إلى إنجلترا فى سبتمبر ١٩١٥ لتتجنب المحاكمة (١١٤).

ومع ذلك، كان اهتمام كومستاك الجوهرى هو التوزيع غير الشرعى لنسخ رخيصة لقصص تافهة والنسخ الرخيصة للفن الأوروبى المثير. ولا يجب أن نندهش من ازدياد جنون كومستاك خلال فترة كانت وسائل النقل وتكنولوچيا الاتصال والمعرفة تتطور بمعدل ذى دلالة إحصائية. فقد غطت شبكات التلغراف وخطوط السكك الحديدية أنحاء الأمة. وكان يتخرج فى المدارس العامة قطاعات إن لم تكن راقية من الشعب، فهى على الأقل متعلمة. جعل التطور فى الطباعة الكتب والمجلات والصحف والنسخ الفوتوغرافية متاحة مقابل بنسات قليلة. فى رأى ولتر كندريك، يستحضر هذا الانتشار الديمقراطى للمعرفة "صورًا رهيبة لعالم دون أساس... حيث أُلغيت كل العوائق ورُفضت كل الاختلافات[١١٥]. كان رد فعل كومستاك ومعاونيه على هذا الهجوم السريع للحداثة هو بالسعى إلى إحياء اليقين الأخلاقى الذى ساد فكر وسلوك معظم القرن التاسع عشر. وبالعودة إلى قيود الماضى الأخلاقية، كان يأمل فى أن يفرض الاتجاه الذى سوف تسلكه الأجيال القادمة.

بينما كان كومستاك يشن هجومًا من حين إلى آخر ضد المقامرة والإسراف، ومثل جيله من الإدوارديين، عرف انحطاط الأخلاق فى إطار ما هو جنسى فقط وبذل جهدًا ضخمًا فى محاولة للحَدِّ من تصوير الجسم النسائى. وكما هو واضح من الضجة التى أُثيرت حول مسرح المنوعات يجب أن نمنع كشف النساء لأجسادهن إذا كان لنا أن نحافظ على الوصايا الأخلاقية التقليدية. نادرًا ما اعترض مسرح القرن التاسع عشر على هذه التوجيهات، لكننا لا نستطيع قول الشىء نفسه عن القرن العشرين. فبداية من عام ١٩٠٠، بدأ تيار منظم من

المنتجين وكُتَّاب المسرح الذين تأثروا بأنصار المبدأ الطبيعى الأوروبيين يتحدى هذا النموذج الأخلاقى البرجوازى، وبدأت سريعًا معركة بين حُماة الماضوية والمبشرين بالمستقبل.

الفصل الثانى

الفتيات الطائشات والرفاق الأقوياء وتغيير الحرس

أولجا نيز رسول وسانو وحركة الإصلاح الأخلاقي

مع بداية القرن العشرين، بدأت الثقافة الأمريكية النامية فى التصادم مع المبادئ اليقينية الثابتة التى كانت تروج لها المؤسسات السياسية والأخلاقية. وكانت فكرة "المرآة الجديدة" فى وجه العاصفة. فهؤلاء النساء، ومعظمهن من البيض والطبقة الوسطى. كُن قد تخرجن فى المدارس الثانوية والتحقن بالجامعة والمدارس المهنية بأعداد كبيرة. ودخل الكثيرات منهن مجالات جديدة مثل الأنثروبولوچيا وعلم الاجتماع. وكن بين أوائل من جاهروا بأن الاختلافات بين الجنسين ما هى إلا فروق يفرضها المجتمع. وطالبن بمنحهن حق التصويت والحصول على معلومات كافية عن منع الحمل وخدمات الإجهاض.

شهدت الأوضاع الاجتماعية فى المدن الكبيرة أيضًا اهتمامًا ملحوظًا فقد بدأ الرجال والنساء غير المتزوجين . والذين تدفقوا على مناطق العواصم بحثًا عن عمل. فى الانتشار والهيمنة على القطاع الاجتماعى. كانوا يتجمعون بعد العمل وفى عطلات نهاية الأسبوع، فى العديد من قاعات الرقص وحدائق الترفيه التى كانت قد انتشرت فى أنحاء البلاد . وتوافدوا إلى المسارح التى تقدم عروضًا هزلية وإلى دور السينما المقامة حديثًا والتى كانت توفر لهم ترفيهًا رخيص الثمن. وهنا ينخرطون. فى علاقات دون رقابة من الآباء أو المدرسين أو رجال الدين. وفى الوقت نفسه، ازدهرت تجارة الجنس حيث خلق المهاجرون وكثرة من العمال الذكور سوقًا خصبة لأصحاب بيوت الدعارة وأصحاب الأعمال. وقد فسَّر أفراد الطبقة الوسطى المهتمون بالأخلاق هذا التحول الثقافى كهجوم على دعامة المجتمع الأخلاقية، وصعَّدوا سلسلة من الهجمات المضادة التى استهدفت

الحفاظ على المذهب الأخلاقى الفيكتورى راسخًا فى مكانه. فقد استهدفوا لعب القِمَار وتعاطى الخمور والدعارة والهجرة والمثلية الجنسية واستغلوا لنصرة قضيتهم، مساعدة مسئولى الدولة الراغبين فى مساعدتهم والذين حاولوا من قبل كبح السلوك الآثم. وهكذا، مع بداية القرن العشرين، كان الحفاظ على النظام الأخلاقى للطبقة الوسطى مكونًا عامًا فى الأچندة السياسية للأمة.

أضاف ظهور مسرحيات تتبنى المذهب الطبيعى على المسرح الأمريكي مزيدًا من الوقود لهذه النيران التى كانت مشتعلة بالفعل. لم يمتد المذهب الطبيعي الأوروبى بجذوره أبدًا فى الولايات المتحدة، إلا أنه مع ذلك مارس تأثيرًا كبيرًا. فقد حاول عدد من المسرحيات الأجنبية وعدد قليل من المسرحيات التى كتبها أمريكان رسم صورة غير مُجَمله للمجتمع، صورة تحكمها الشهوة والطمع. ونتيجة لذلك، كان نوع من المسرحيات العدوانية التى تصور الرجال والنساء أقل مثالية (قد بدأ) فى الظهور. وبينما بدأ المسرح فى تحدِّى أفكار الطبقة الوسطى حول الملكية، أصبح هو أيضًا هدفًا لهؤلاء المصلحين.

ظهر الاحتجاج الذى يمكن لمثل هذه الحملات أن تولده بوضوح بعد نهاية القرن بفترة قصيرة، عندما تم افتتاح مسرحية "سافو" Sapho فى ٥ فبراير ١٩٩٠ على مسرح ولاك Wallack Theatre. تحكى المسرحية، التى قامت كليد فيتش بعمل معالجة لها عن رواية ألفونس دودتAlphonse Daudet ، قصة علاقة حب سيئة الحظ بين سيدة جميلة سيئة السمعة، هى فانى لو جراند Fanny Le Grande وطالب شاب يُدعى چين كوسين Jean Caussin. قامت أولجا نيزرسول، وهى ممثلة ومديرة فرقة بتقديم مسرحية "سافو" ولمعت فى دور

فانى. فقد تميزت بتصوير الشخصيات النسائية اللاتى يدور حولهن جدل إشكالى واللاتى غالبًا ما يتسبب ماضيهن السيئ فى اضطراب وحزن. من بين أكثر أدوارها شهرة دور باولا تانكوارى فى عرض "السيدة تانكوارى الثانية" .The Second Mrs. Tanqueray، ودور كاميلا وكارمن فى معالجة درامية للأوبرا التى قامت بتمويل إنتاجها.

كان ما ظهر خلال الأشهر الثلاثة التالية كنتيجة لهذا الغرض بمثابة أول فضيحة فى المسرح فى القرن الثانى عشر، وهى فضيحة فاقت حالة الجنون التى سبَّبها عرض "شقراوات بريطانيات "British Blondes لليديا تومبسون. أشعل مناهضو الرذيلة هجومًا شرسًا على عرض "سافو" واعتبروا أولجا نيزرسول، وهى سيدة أعمال غير متزوجة وناجحة، اعتبروها مسئولة عن هذا المرض الأخلاقى. اتفقت صحف نيويورك جميعًا أن عرض "سافو" عرض فظ وردىء وغير محتشم. وشنت صحيفة "عالم نيويورك" The New York World بصفة خاصة هجومًا مدمرًا عليها[1]. واصفة العرض "بطاعون سافو" ، كما نشرت الصحيفة طلبات ضد سافو يتم تجديدها كل يوم؛ مما أقنع العشرات من رجال الدين بإلقاء خطبٍ دينية ضد العرض بالرغم من عدم مشاهدتهم له، وكذلك قامت العشرات من النساء بمطالبة نيزرسول بالتوقف عن تقديم المسرحية لأنها تهديد للمجتمع"[2]. ونتيجة للهجمات المستمرة لصحيفة "العالم"، تم القبض على نيزرسول وبطل العرض هاميلتون ريڤل وكذلك مدير المسرح ومدير أعمالها بتهمة إفسادهم الذوق العام. وجهت إليهم المحكمة الاتهام وحاكمتهم "كأشخاص ذوى عقول شريرة وفاسدة أخلاقيًا... يهدفون إلى نشر

الفسق وإفساد القَيم الأخلاقية والشباب بإثارة وخلق رغبات شهوانية وجامحة فيهم "[٣].

هاجم عرض "سافو" وكذلك عشرات من المسرحيات المثيرة للخلاف والجدل الأخرى التى قُدمت خلال العقدين التاليين، هاجم النماذج الراسخة المتماسكة التى ارتبطت بالنساء لما يقرب من قرن. هاجم عَرْضُ "سافو"، بالتحديد، الاعتقاد بأن العاهرات هن ضحايا العنف الذكورى وحطم أسطورة أن المرأة الآثمة جنسيًا تحملت عقوبات لا توصف، ووصف السلوك الجنسى على أنه غير متوافق على الإطلاق مع متطلبات الطبقة الوسطى المسيطرة للكبت العاطفى. وأخيرًا، كانت الرسالة التى يقدمها عرض "سافو" هى نتاج فنانات غير متزوجات لا يُعرن اهتمامًا للآداب العامة والقيم الأخلاقية، وذلك من وجه نظر معارضيهن.

بمقاييسنا المعاصرة، يصعب فهم السبب الذى يعرض "سافو" إلى إثارة مثل هذه الجلبة. يمكننا استنتاج أن الهدف كان تأكيد دور المرأة كأم وتأكيد اعتمادها التام على الرجل. بالنسبة للجميع، فانى لو جراند عاهرة سيئة السمعة، يخطب ودها الكثيرون، من بينهم شاعر انتشرت القصائد التى كتبها فى حبها فى أنحاء البلاد، والنحات كوادال الذى أقام تمثالاً صغيرًا لسافو. أقامت فانى نموذجًا على غراره. بالإضافة إلى ذلك، تناهى إلى سمعنا، أن لفانى ابنًا غير شرعى، اُقتيد والده، فلامانت، إلى السجن لقيامه بتزوير نقود للإنفاق على علاقتهما.

وفى حفلة پاريسية صاخبة، تقابل فانى چين كوسين وهو طالب يصغُرها بعدة سنوات وتقع فى حبه. ينتهى الفصل الأول بچين يأخذ فانى بين ذراعية ويدفعها

خلال درجات السلم، ليقضيا ليلة ساخنة معًا. اعترض معارضو عرض "سافو" بشدة على هذا المشهد أكثر من أى مشهد آخر. أدى حب فانى لچين إلى تغييرها. فبالرغم من أنها تعرف أنه لن يتزوجها، فقد نجحت فى إقناعه بأن يسمح لها بالعيش معه وبأن تصبح رفيقته الرسمية. لم يستطع چين نسيان أن لفانى ماضيًا شائنًا وعرف أن لها طفلاً والده فى السجن. وعندما أرسلت فانى فى طلب ابنها للحضور ضد رغبة چين، لم يستطع التحكم فى غَيْرته وغضبه. أعلن أنها خدعته وتركها والطفل بالرغم من بكائها وإعلانها حبها له.

تحاول الانتحار إلا أن ابنها وجيرانها ينقذونها. وفى الوقت نفسه يتم إطلاق صراح فلامانت ويعود إلى فانى ويقسم بأن حبه لها لن يموت. يتوسل إليها أن ترحل هى وطفلهما معه حيث إن صديقًا غنيًا له قد مات فجأة تاركًا له عزبته بالكامل. تشعر فانى أنها لا تستحق إخلاصه لأنها لا تحبه. ومن أجل ابنها، تقبل عرضه بالرغم من ظهور چين المفاجئ وإعلان حبه.

اعتقدت أولجا نيزرسول أن قصة فانى لو جراند تتضمن درسًا أخلاقيًا هامًا للجمهور. فقد اعتقدت أن امرأة أنانية سيئة السمعة تتحول إلى نموذج طيب للزوجة والأم سوف يُحفز النساء سيئات الأخلاق الأخريات إلى أن يحذون حذوها. من ناحية أخرى، تعامل خصومها مع عرض "سافو" كجزء من إهانة كبيرة، منتشرة وضارة بالأمن الاجتماعى الأخلاقى للأمة.

وكما هو الحال مع معظم جهود الرقابة المتعسفة، كانت الحملة ضد "سافو" نتاج دفع متشنج سعى إلى حماية المعايير الاجتماعية الراسخة. فخلال القرن

التاسع عشر، عملت جماعات الإصلاح فى الولايات المتحدة لمكافحة الأمراض الاجتماعية مثل العبودية وتعاطى المشروبات الكحولية وعدم المساواة بين الرجل والمرأة والتعذيب فى السجون وإهمال الأطفال. كان أنصار الإصلاح ينظرون إلى هذه الأمور على أنها انحرافات خلقها الإنسان عن النظام الطبيعى، والتى إذا لم يتم تصحيحها سوف تُؤخر التقدم الحضارى وتهدد الصحة وتعيق انتشار المعرفة وتؤدى إلى إضعاف القيم الأخلاقية للمجتمع. آمنت حركة إصلاح النقاء الاجتماعى، وهى ربما أكثر هذه الجهود انتشارًا وتأثيرًا على المستوى السياسى، آمنت بأن مهمة المرأة الأساسية هى إصلاح وحماية القيم الأخلاقية للمجتمع(٤). ولدت هذه الحركة أثناء الصحوة الكبيرة الثانية، وهى حركة لإعادة إحياء الشعور الدينى ظهرت شمال شرق الولايات المتحدة فى الثلاثينيات من القرن التاسع عشر وجذبت إليها عشرات الآلاف من نساء البروتستانت. وبالرغم من أن الحركة لم تلتزم بالعقيدة المسيحية التقليدية، إلا أن أعضاءها قد اعتنقوا تعصبًا دينيًا كان السمة الغالبة على العديد من جهود الإصلاح بعد ذلك:

> **كبرت جماعتان ذواتا عقيدة أخلاقية وإنسانية، أقاموا الأسس الدينية للمجتمع الحديث. وأطلق مفهوم تنقية المجتمع طاقات دينية للمهام الاجتماعية. لاقى هذا قبولاً لدى رجال الدين داخل الكنيسة وخارجها ولدى المتدينين التقليديين والتقدميين العلمانيين. وبذلك عمل كقوة تجمع أشكال الإصلاح التى تبدو مختلفة ظاهريًا... باختصار، عزز إصلاح تنقية المجتمع، فى زمن العسر واليسر، نوعًا من التماسك الاجتماعى وشكل وعيًا اجتماعيًا جديداً(٥).**

لم يكن هجومها واضحًا فى أى شىء آخر بشكل واضح سوى الجهود المبذولة لحماية قدسية ورخاء العائلة. ورأى المصلحون الاجتماعيون أن أكثر التهديدات

خطورة على الزوجات والأمهات والأسر هو الدعارة. ففى العقد الأول من القرن التاسع عشر، كان هناك اعتقاد بأن العاهرات هن نساء مفلسات أخلاقيًا، مدمرات يقمن بتخريب المجتمع. فقد كُنَّ مسئولات عن المرض والجريمة وتدمير الأسر، وشجعن على انتشار الازدواجية الجنسية وإغواء النساء البريئات.

باندلاع الحرب الأهلية، غيرت المصلحات من النساء هذا التقدير. وفقًا لجون دإميليو وإستيل فريمان، فإن نموذج الضحية قد حل محل نموذج المرأة الفاسدة:

> **على نقيض المصلحين من الذكور الذين غالبًا ما يصورون العاهرات كمصدر للفساد والفسق وتهديد لصحة الرجال، أعلنت هؤلاء النساء تعاطفهن مع العاهرة... وبدلاً من إدانة "المرأة الساقطة"، وعدت المصلحات من النساء بالارتقاء بها وإعادتها إلى الأنوثة الحقة. وباسم تضامن النوع، قمن بشن هجوم على امتياز الذكر الجنسى[٦].**

نظمت النساء اللاتى يشتركن فى وجهة النظر هذه جمعية الإصلاح الأخلاقى النسائى فى نيويورك عام ١٨٣٤ . سافر قادتها الدعويون إلى كل أنحاء المناطق الريفية منظمين مساعدات فى محاولة لتحويل العاهرات إلى نساء محترمات من الناحية الأخلاقية، سواء أردن أم لم يردن هذا التحول بالفعل[٧].

بينما أشار العديد من المصلحين إلى أن الفقر هو الذى دفع النساء إلى الدعارة، ورفضوا الاعتراف بأن اقتصاد تجارة الجنس كان يلقى قبولاً أكثر بكثير من اقتصاد الأخلاق. وأعلنوا أن عمال المصانع من النساء والعاملات فى المنازل قد أُجبرن على الدعارة بسبب طمع أصحاب العمل والذين أجبروا النساء على العمل لساعات طويلة فى ظروف سيئة من أجل أجور زهيدة. كان بإمكان النساء

الهـرب من مـثل تلك الظروف باللجوء إلى الدعـارة فـقط. وهكذا، تم تصـوير الداعرة كضحية وليس كبرجماتيـة اقتصادية تأخذ أفضل ما فى المواقف السيئة وتستـفيد منهـا. ومما يدعو إلى السخرية، أن مـثل وجهـة النظر هذه؛ أدت إلى ازدهار الإيمان بالأنوثة الحقـة. وطالما كان يتم تصوير العاهرات كنساء أجبـرتهن الظروف بالعنف أو المغالطة إلى الوقوع فى مـواقف سيئـة وبغيضـة، ظل نموذج المرأة النقيـة الطاهرة الآمنة فى منزلهـا مع زوجـهـا وأسـرتها هـو النمـوذج الذى يُقاس عليه كل النسـاء وبدون مـبالاة لهـذه الاتجاهات المتضـاربة، قدمت حـملة إصلاح العاهرات فرصة لتحدى المثيـر السياسى والاقتصادى الذكورى. وبحلول عام ١٨٣٩، تضمنت جمعيـة الإصلاح النسائى مئات الفروع المحليـة. وبالرغم من ذلك، فقد استطاع مـصلحو الأخلاق تطوير نسخة من سيـاسات القرن التاسع عشـر الجنسـية عن طريق منشوراتهم "أصدقـاء الفضـيلة" Friends of Virtue التى نشـروها فى بوسطن و "دعوة إلى إصلاح أخلاقى"Reform The Advocate of Moral التى نشـروها فى نيويورك. كما أوضـحت باربرا هويسون أن المقـالات والقـصص والافتتاحيات ربطت بين الداعرات و"السيطرة الجنسـية الذكورية فى الحياة الاقتصادية والسياسية والاجتماعية، ونُظر إلى معيار الازدواجية الجنسية كامتداد للقوة غير المتكافئة بين الجنسين"(٨).

ساهم كل من "أصدقاء الفضـيلة" و "دعـوة إلى إصـلاح أخلاقى" فى تطوير خطابٍ لم يكن شائعًا وعامًا فقط، بل حمل معه مظهر السلطة التاريخيـة كما حمل مظهر السلطة الدينيـة. وتم تصـوير المُغرِّين كعشـاق لا خبـرة لهم أو ذكور أقوياء ينتمون إلى الطبقة العليا قد أهملوا صلواتهم. وكان الضحايا بصفة عامة

يتيمات أو بنات لأرامل تركن منازلهن الريفية الآمنة بحثًا عن فرصة عمل فى المدينة. حظ عاثر كان فى انتظار هؤلاء النساء اللاتى لا عون لهن(٩). أصبحت النساء الساقطات موصومات مدى الحياة وغالبًا ما يصبهن الجنون أو يُقدِمن على الانتحار أو كليهما(١٠).

بعد تقديم مشروع الصحافة الرخيصة فى الثلاثينيات والأربعينيات من القرن التاسع عشر، سادت هذه الأنماط الثقافية الرواية الشعبية. غمرت القراء الأمريكان تلك القصص التى تدور حول العفة الأنثوية والخيانة الذكورية، مثل "الحسناء الشرقية" The Eastern Belle أو "المخدوعة" The Betrayed One و"قصة عن بوسطن وبانجور" ATale of Boston and Bangor و"أسرار بوسطن" The Mysteries of Boston أو "إغراء امرأة" AWoman's Temptation. استمر كُتاب المسرح، فى نفس الوقت، فى جعل موضوع صراع البطلات للحفاظ على عفتهن هو الموضوع المحورى للدراما. أشار داڤيد جريمستد David Grimstead : "ظهرت العفة والبطلة متلازمتين وتقريبًا محور الميلودراما. بحيث بدت إحداهما تجسيدًا للأخرى"(١١). ومثل القصص الموجودة فى "أصدقاء الفضيلة" و "دعوة إلى إصلاح أخلاقى"، نبهت مسرحية بعد مسرحية النساء أن يحترسن من الرجال. وإذا . لم يَلق هذا التحذير بالصدفة آذانًا صاغية فإن النتيجة المتوقعة هى الجنون أو الموت. أصبحت هذه النماذج راسخة فى الضمير الأمريكى بشدة: حتى إن النساء الآثمات اللائى لم يعانين من هذا المصير لم يكُنَّ ينتهكن التقاليد المسرحية فقط بل النظام "الطبيعى" أيضًا. كتبت برونسون هوارد Bronson Howard، وهى كاتبة مسرحية، عام ١٨٨٦ كيف أن هذه الفكرة انتشرت على نطاق واسع:

فى إنجلترا وأمريكا، لا يَرضى الجمهور إذا ما ماتت امرأة فاضلة على خشبة المسرح، إلا إذا كانت المسرحية تنتصر لمقام التراچيديا. موت امرأة غير فاضلة فى مسرحية عادية... أمر مُرضٍ جداً لأنه متوقع. دائمًا ما تحترم الطبيعة الإنسانية كل ما هو متوقع. فالحزن الوحيد فى حياتنا والذى لا يمكننا أبداً التغلب عليه يكون على تلك الأمور التى كان بإمكاننا تفاديها. لا تستطيع الزوجة التى تخطو من الفضيلة إلى الرذيلة أن تعود أدراجها مرة أخرى فى عالم الفن على هذا الجانب من القبر؛ وهكذا ينظر الجمهور بدموع راضية إلى موت امرأة خاطئة(١٢).

وبذلك كان مستحيلاً ربط الفضيلة والرذيلة وتقديمهما مُمَثَّلتين فى نفس البطلة. يجب أن تظل المرأة الفاضلة وأختها المنحرفة منفصلتين ومختلفتين، تقفان متعارضتين ومتوازيتين إلى الأبد. لكن شخصية فانى تعرض سلوكًا تسبب فى إرباك الحدود المرسومة بدقة التى تفصل المرأة الفاضلة عن المرأة الساقطة والمرأة عن الرجل. ففى المشهد الأول يعرف الجمهور أن فانى تقوم بتصرفات أشبه بتصرفات الذكر المستمتع بامتيازات جنسية، فهى تغوى وتنبذ العشاق بصورة متقلبة. وباحتفاظها بشخصيتها ، قامت بإغواء چين سرًا، وهو طالب من أهل البلد وصل لتوِّه من الريف. فقد أيقظت فيه شهوة كانت ساكنة وبسهولة حولته إلى ذكر شَرِه وشَرِس ترحب هى بشهواته. من الواضح أن فانى لم تكن الأنثى الصحيحة التى أجبرتها الظروف على التخلى عن شرفها. وبالرغم من أن فانى قد تغيرت إلى شريك لديه إحساس بالواجب والتضحية بالذات، إلا أنها يجب أن تُعاقب على سلوكها السابق. ومع ذلك لم تستمر فانى فقط، بل إن حياتها ازدهرت. ومثل أبطال المسرحيات الذكور فى هذه الفترة، اندمجت مرة أخرى فى المجتمع برعاية المسامح الغنى "فلامنت". وفى الوقت نفسه، مثل

بطلات خاسرات كثيرات ، ترك چين عشيقته وتبرأت منه أسرته. كانت الرسالة التى حملها عرض "سافو" رسالة تغيير وتدمير، فقد كانت فانى امرأة ساقطة، لكنها أيضًا تائبة ووفت بوعدها وقادرة على أن تتفانى من أجل ابنها. تتضمن المسرحية أكثر من هذا أنه بإمكان النساء الأخريات أن يكُنَّ بنفس الطريقة دون خوف من العقاب.

تذمر النقاد الذين عارضوا "سافو" على الفور من أن هذا سوف يكون إهانة دائمة للجمهور، خاصة الشباب. كتب وليام وينتر أن هذا العرض قد أفسد عقول الشباب "بمعرفة مؤذية هم ليسوا فى حاجة لها عن الجانب الدنىء للحياة، بإشارة ملوثة للفجور وأبخرة مؤذية للرذيلة الوقحة"(١٣). نشرت صحيفة "العالم" تحذيرات شديدة صادرة من مئات رجال الدولة الرسميين والمدرسين ورجال الدين. أخبر مشرف المدينة على المدارس أولياء الأمور قائلاً: "ربما تدمر مشاهدتها حياة الفتى والفتاة إلى الأبد. فتصوير الرذيلة المغرى على خشبة المسرح هو الأخطر، ولسوء الحظ هى الأكثر نجاحًا، وهى الوسيلة التى تغوى بها روح الرذيلة لتدمر أولئك الذين لم تتشكل شخصياتهم بعد"(١٤). وفى مقال يحمل عنوان : "تدفق النساء المهووسات بسافو لمشاهدة مسرحية نيزرسول"، ظهر قلق بأن الشابات قد تعرضن للفسد بالفعل:

> **كان الشق الأعظم من المشاهدين من النساء..ماذا كان إيقاع المسرح؟ لكى اجيب عن هذا السؤال فى كلمة واحدة يمكن القول إن الناس كانوا على دراية كاملة. فقد كان لكل عبارة معنى بذىء، ربما مستتر قليلاً أو مستتر كثيراً أو ليس مستتراً على الإطلاق - من هذه الأمور يحصل المسرح على عائده بمعرفة كيفية دفع الجمهور إلى القهقهة والضحك (١٥).**

نتيجة لهذا، حث رجال الدين والقساوسة والحاخامات "الشابات الفضليات" على تجنب المسرحية بتكرار المعتقد السائد بأن تقدم المجتمع يعتمد على التفوق الأخلاقى للمرأة. كما ذكر أحد رجال الدين:

إن شخصية سافو شخصية غير عادية. فهى تشين الأنوثة - فهى شخصية خبيثة بالتأكيد وإهانة للرب... لا يمكن أن يكون لتقديم مثل هذه الشخصية كسافو على خشبة المسرح إلا تأثير واحد- وهوالحط من مكانة الأنوثة. ويعنى هذا ضربة قوية للمجتمع(١٦).

ومع ذلك، تصبح محاولة تحديد خطاب عرض "سافو" فى إطار حركة الإصلاح الاجتماعى التطهيرية من وجهة النظر الإنجيلية مُضلِّلة. وبحلول السبعينيات من القرن التاسع عشر، أصبحت الممارسات الجنسية فى زيجات الطبقة الوسطى مسألة تخضع للسيطرة الخاصة. وبدت المتع الحسية والعلاقات الرومانسية الحميمة والارتباط العاطفى دوافع مشروعة للاشتراك فى النشاط الجنسى. إلا إنه كان للرجال والنساء أن ينخرطوا فى علاقات جنسية بصورة "شرعية ومؤقتة". وكانت هذه العلاقات تلقى تقديرًا لما تحققه من "التكامل الروحى الذى توفره لهم". وكما هو متوقع، اعترضت الزوجات من الطبقة الوسطى بقوة على إطلاق "الشهوة الحيوانية غير المكبوحة" لأن مثل هذا السلوك يدمر "أفضل مشاعرهن" فلا تكون متاحة لشركائهن(١٧).

وبالرغم من ذلك، توصل التوسع فى تجارة الجنس، خاصة فى مناطق الطبقة العاملة، إلى نوع من التسوية مع تأكيد الطبقة الوسطى على الشرعية وكبح جماح الشهوات. فقد قدمت الأعداد الكبيرة لصالات الرقص وقاعات الموسيقى

والحانات الخاصة بالرجال فقط لغير المتزوجين والمتزوجين من زُبنائها العديد من الفرص لمشاهدة عروض مثيرة، ولشراء كتب أو صور مثيرة وحرية التعرف على العاهرات. ومع التطور السريع للتكنولوچيا، خاصة بعد الحرب الأهلية، قدمت فرصًا أكثر سهولة. وسمح التقدم فى الطباعة، بتوافر إنتاج وفير ورخيص الثمن لأدب الإثارة، وسمح النظام البريدى الفعال بانتشار سريع وغير مكلف له.

قامت هذه التطورات بأكثر من مجرد تهديد للمكانة المُثْلَى للعلاقات الجنسية فى زيجات الطبقة المتوسطة. أصبحت الخصوصية والتحكم فى الذات رمزًا للتفوق الطبقى، لكن الجميع كانوا يخشون أن تكون الإثارة التجارية شديدة الجاذبية وشديدة الانتشار فوق قدرة المجتمع، بصفة عامة، على مقاومتها. إذا استمر هذا الموقف دون دراسة، سوف تتحول أمريكا إلى مجتمع فوضوى تحكمه الشهوة والنزوات وليس النظام والمنطق. وهكذا، ظهرت حالة مثيرة للسخرية لدرجة مؤلمة فى الطبقة الوسطى. فبينما يعلنون قدرتهم على السيطرة على ممارساتهم الجنسية الخاصة. فقد طالبوا فى الوقت نفسه بسَنِّ قوانين تُجرِّم سلوكًا مشابهًا بين العمال والفقراء الذين خذل شغفهم بتبنى هذا الموقف خوفهم من أن ينتقل النشاط الجنسى من السيطرة الخاصة للأسرة إلى الشأن العام فى عالم التجارة(١٨).

صور عرض "سافو" بالتحديد نمط النساء اللاتى يخشاهن رعاة الأخلاق من الطبقة المتوسطة. كانت أعمال فانى لاستغلال الرومانسية بالفعل مسألة رأى عام. فقد كان عشاقها جميعًا كرجال لامعين ومرموقين وكان تصوير علاقتها الغرامية بهم موضوعًا لشائعات لا نهاية لها على المقاهى. وكان الشعر الذى كُتب

فى امتداح جمالها متاحًا لكل أولئك الذين يستطيعون القراءة، بينما تداول الناس تمثال "سافو" الصغير فى كل أنحاء فرنسا؛ حتى إن والد چين امتلك نسخة لجسد فانى. لم تكن أداة جنسية خاصة فقط بالنسبة للعديد من الرجال الذين كانوا يلاطفونها، بل أداة جنسية تُنتَج على نطاق واسع يحصل عليها الآلاف من الرجال الذين لم تقابلهم أبدًا.

ربما تكون رغبات فانى التى لا يمكن السيطرة عليها أكثر خطورة من طيشها الذى تُجاهر به. سيطرت الغيرة الشديدة على حياتها مع چين، وعند نقطة ما كانت تزحف وتنتحب عند قدميه، متوسلة إليه بهستريا أن يبقى معها. علاوة على ذلك، أنها حولت چين إلى رجل تُسيطر عليه مشاعره تمامًا حتى إنه هجرها لأنه كان شديد الغيرة من عشاقها السابقين. من الواضح أن فانى وعلاقتها قدمت قليلاً من السيطرة والتحكم فى المشاعر التى هى هامة بالنسبة لمطالب الطبقة الوسطى لتحقيق التفوق العاطفى. فلا يثير دهشتنا أن يتم تصويرها بشكل ذميم جدًا:

> **فانى لو جراند حيوان أنانى عندما أغرت ضحيتها بممارسة الرذيلة وهو غير راغب فى ذلك، لكنه كان ضعيفًا كى يستجيب لتوسلاتها حتى النهاية... فعرض "سافو" يمثل أساس النزعة الحيوانية والأنانية. ففى هاتين الصفحتين نجد من البداية إلى النهاية، الدافع فى علاقتها بچين... هل توقفت لدقيقة واحدة لتفكر فى مدى الانحدار الذى تدفعه إليه، وهو الرجل الوحيد الذى قابلته ويمكنها أن تصفه بالصدق والشرف؟ لكنها ليست هى المرأة التى يمكن أن تفعل هذا فهى تفرض نفسها عليه، بالرغم من أنه أحيانًا ما يدير لها ظهره فى اشمئزاز(١٩).**

كانت علاقة فانى وچين، توجهها العاطفة والشهوة دون الاعتبارات العقلية، غير قادرة على الوفاء بأى متطلبات عائلية أو اجتماعية. ولكونها غير قادرة على التحكم فيها وكبحها، فهى تهدد بإفساد حياة أى شخص يتواصل معها.

من الواضح أن التهديدات العائلية التى شكَّلتها مسرحية "سافو" فتحت فقط شهية جماهير نيويورك وكان هناك اهتمام شديد بالمشروع منذ بدايته. فقد بيعت جميع تذاكر ليلة الافتتاح قبل العرض بخمسة أيام. اجتمع سماسرة التذاكر وبائعو الكتب الذين كانوا يقتنصون نسخًا من قصة "سافو" للاستفادة من سمعة العرض السيئة. وصفت صحيفة نيويورك تايمز الجماهير "كجمع كبير من المتسكعين" جذبتهم "سفاهة المسرحية"[٢٠]. ومع ذلك، استمرت أعداد الجمهور فى ازدياد. وبحلول أوائل شهر مارس، كانت هناك جماهير غفيرة ملأت القاعة وخرجت إلى الشارع؛ مما تطلب المزيد من رجال الشرطة لإفساح الطريق لسيارات التليفون[٢١]. بدأ نوع من الهَوَس بعرض "سافو" فى الظهور. فقد أخبر مجموعة من العاملين ضد الرذيلة فى بوسطن وبافلو وبالتيمور وشيكاجو وسان لويس وبرڤدنس وبروكلين - جريدة "العالم" أنه سيتم منع عرض مسرحية "سافو" فى مدنهم. ومع ذلك ادعى "طاعون سافو" أنهم ضحايا. اشترى ج. ج. روزنثال الحقوق الأمريكية من نيزرسول وفيتش، وكان يُعد لإرسال أربع فرق جوالة بعد اثنى عشر يومًا فقط من ليلة الافتتاح [٢٢]. وفى الوقت نفسه، تم الإعلان عن معالجتين أخريين لعرض "سافو"، كان بينهما عرض وعد بتقديم "السمات غير اللائقة أبدًا فى القصة" وأن يعطى اهتمامًا خاصًا وإبرازًا لعلاقة البطلة غير الأخلاقية بچين[٢٣]. فجَّر العرض مشكلة فى منطقة إليزابيث ونيو چيرسى التى

هدد عمدتهما بإغلاق المسرح إذا لم تتم كشوفات كاملة(٢٤). ظهرت أربع معالجات لعرض "سافو" على الأقل، منها عرض "ساپُليو" Sapolio لويبر وفيلد وعرض آخر قدمه طلبة كلية كولومبيا فى نيويورك(٢٥). وكان على أولئك الذين عارضوا المسرحية أن يُشيروا إلى هذا الهرج والمرج حتى يُبّدوا لهم بأن المسرح وكذلك النظام الأخلاقى، عرضة للخطر.

أثار العرض نفسه بلا شك هذا المناخ الأشبه بالمهرجان وما نتج عنه من خُطَب هجائية لاذعة واتهامات واعتقالات ومحاكمات. قدمت أولجا نيزرسول، منتجةً ونجمةً عرض "سافو"، وهى امرأة محترفة وغير متزوجة للواقعة كلها صدًى ثقافيًا تجاوز أهميته كفضيحة مسرحية منفصلة. وبحلول عام ١٩٩٠، كان شبح "المرأة الجديدة" New Woman. قد اخترق الثقافة الأمريكية تمامًا. ومع نهاية القرن، كانت الغالبية العظمى لخريجى المدارس الثانوية من النساء حيث سمحت ٨٠٪ من الكليات والجامعات والمدارس المهنية للنساء بالالتحاق بها. نادى العديدون بمنح المرأة حق الاقتراع، إلا أنهم جميعًا أكدوا بأن النساء لن يسرن على خطى أمهاتهن بعد الآن. وظل العديد من النساء دون زواج ليتخذن مهنًا احترافية. أما أولئك اللاتى أقبلن على الزواج فقد غيرن دورهن كأمهات بصورة دراميـة. أثمرت "المرأة الجديدة" عددًا أقل من الأبناء - يُقدر بـ ٣,٥ لكل أسرة عام ١٩٠٠ مقابل ٧ أطفال عام ١٨٠٤ . ونتيجة لذلك، استمتعت السيدات المتزوجات بتوافر وقت فراغ أكثر مَنَحْنَه للقيام بأعمال تطوعية فى الجمعيات التى تنادى بالحقوق المدنية، والمناداة بمنح المرأة حق الانتخاب والحفاظ على القيم. ازدان الكثير من وسائل الإعلام تمامًا بأخبار "المرأة الجديدة" وصورت

الأم الحديثة كامرأة نشيطة خارج المنزل ومستقلة وذات لياقة بدنية وذكية. ومن الواضح أن النساء قد بدأن فى المطالبة بالامتيازات التى كان الاستمتاع بها مقصورًا على الرجال فى السابق(٣٦).

وبالرغم من ذلك، خلقت هذه الثورة رد فعل هام من جانب المدافعين عن التقاليد. أطلق چيمس كاردينال چيبون وهو رئيس أساقفة مدينة نيويورك، شرارة حادثة تمثل هذه الفترة بصورة مثالية. ففى خطبته ليوم ٤ فبراير ١٩٠٠، أى قبل يوم واحد فقط من افتتاح عرض "سافو"، أدان "المرأة الجديدة" "بتحطيم الأسر فى بلادنا":

> **أرى قادة المجتمع والنساء اللاتى ينادين بحقوق المرأة فى مناحى الحياة العليا كأسوأ أعداء الجنس النسائى. فهم يسرقون من المرأة كل ما هو رقيق ومحبب وجذاب ووفى... ولا تأخذ مقابل ذلك سوى جرأة ذكرية ووقاحة صفيقة ولاتقول كلمة واحدة عن واجباتها ومسئولياتها. فقد سحبوا هذه الواجبات المقدسة منها والتى ترتبط بنوعها كأنثى وتملؤها طموحًا باغتصاب أوضاع لايرضى عنها الرب أبدًا ولم يخلقها لأجلها... أصبحت توجه كل اهتمامها إلى خارج البيت. فهى تسعد بالخيال أو بقليل من النصر الاجتماعى أو تبتهج فى بعض مشاهد الفجور والانغماس فى الملذات... إنى أنطق بلسان الحقيقة الواقعية عندما أُؤكد أن المرأة مسئولة عن تحطيم الأسر فى بلادنا بالنصيب الأكبر من المسئولية(٣٧).**

خلال الأسبوع التالى، بالإضافة إلى الآراء الكثيرة التى استنكرت عرض "سافو"، أصدرت صحيفة "العالم" ردودًا ساخنة على ادعاءات الكاردينال. ففى ٢ فبراير، خصصت صحيفتين كاملتين للجدال الدائر، وأعادت نشر النص الكامل لخطبة چيبسون، وكذلك ثلاثة عشر تعليقًا عليه تمثل المجال السياسى كله.

ويمكننا أن نفهم أن أولجا نيزرسول قد أصبحت سريعًا محور هذا الجدال، يرجع هذا إلى الأحوال المتقلبة التى أحاطت ظهور المرأة المستقلة، المتعلمة الحازمة.

كممثلة، كانت نيزرسول تنتمى إلى المدرسة الرومانسية وأكدت التخلى عن المادة والإظهار القوى للتطرف الانفعالى والعاطفى. وصفها البعض كامرأة "ذات ضعف أمام المسرحيات التى تثير العاطفة"، فقد قامت بأدوار المرأة الصاخبة المتقلبة مثل كاميليا وكارمن وبولا تانكوارى وتقوم الآن بدور فانى لو جراند. وبالرغم من عدم توافر تقارير عن أدائها التمثيلى، إلا أن إدوارد ريثمار عدها "ممثلة شديدة الانفعال والتأثير، تصلح لأدوار الميلودراما فقط"(٢٨). وقال ويليام وينتر إن أداءها فى عرض "سافو" كان أداء "عنيفًا وهستيريًا وصاخبًا"، بينما وصف الأداء بصفة عامة كصادم وغير محتشم وعدوانى(٢٩). وفى تعليق كاشف للغاية، مزج كاتب غير معروف فى جريدة "العالم" بين أسلوب أدائها الانفعالى وسلوك النساء الآثمات جنسيًا بصفة عامة: "غالَى صوتها وعيناها وشفتاها وحركاتها جميعًا فى الإيحاءات الفَظَّة والسوقية الخاصة بطبقة النساء اللاتى يمثلهن"(٣٠). من الواضح أن تصور نيزرسول السيموطيقى لفانى قد ضرب على وتر حساس لدى منتقديها. فقد كان عرض العاطفة الجياشة والرغبة، داخل المسرح وخارجه، دلالة على الإفلاس الأخلاقى والفوضى الجنسية الوشيكة. أو، كما أشار كاردينال چيبونز أنه دال على "الجسارة الذكورية والوقاحة الصفيقة".

وبالرغم من عشرات المقالات والطلبات، دافعت نيزرسول بثبات عن سلامة موقفها حيث استفادت من المعتقدات المعاصرة لها والتى تقول بأن المرأة تتفوق على الرجل من الناحية الأخلاقية. وألقت اللوم على الذكور ضيقى الأفق

والمتعصبين فى اصطناع الفضيحة الحالية، بينما اعتمدت على أن الأعداد الكبيرة من النساء اللاتى شاهدن عرض "سافو" تثبت أنها مسرحية أخلاقية:

إن حضور عدد من النساء أكبر من الرجال بين الحاضرين لعرض الماتينيه اليوم، يثبت فقط، فى رأيى، أن مسرحيتى مسرحية أخلاقية. أشكر هؤلاء النساء كلهن دون استثناء. فالنساء يرين كل ما هو خير فى الحياة، ويرى الرجال كل ما هو سيئ فقط. فكل الإساءات والسباب الذى أصابنى منذ بدأت أقدم عرض "سافو" جاءنى من رجال، وبدأه أولئك الذين يُفترض أنهم أفضل الرجال الوزراء... ماذا يمكن أن يكون أكثر نبلاً فى الحياة من امرأة تحاول أن تكون صالحة؟ هناك درس أخلاقى فى عرض "سافو". فلا يُشير شىء غير أخلاقى إلى شىء أخلاقى[٣١].

قدمت جريدة "العالم" شكوى رسمية لدى الشرطة التى قامت بالقبض على نيزرسول فى ٢٠ فبراير. وصفت التهم الموجَّهة إليها "بالحقيرة والكاذبة ومخالفة للروح الأمريكية" ورفضت أن يسوقُوها بعيدًا عن خشبة المسرح[٣٢]. وما أفزع معارضيها أنها استمرت فى أداء دور فانى بعد إطلاق سراحها بكفالة. وأخيرًا، أغلقت الشرطة العرض فى ٥ مارس. لم تكن نيزرسول الشخصية التى يمكن إسكاتها، فافتتحت مسرحية "السيدة تانكوارى الثانية" The Second Mrs Tangueray . فى ٧ مارس. وظهرت فى شخصية پاولا تانكوارى، وهى شخصية مثيرة للجدل والخلاف مثل شخصية فانى. وفى أبريل رفعت قضية ضد د. سالمرز إستون، وهو كاهن من واشنطن لأنه وصفها بكونها خليعة على المستوى الشخصى فى إحدى خطبه. وبالرغم من أنه تحجج بأنه كان يُشير إلى شخصية فانى، إلا أنها رفضت أن تسحب القضية حتى خفف من نقاشه من فوق نفس منبر الوعظ[٣٣].

حولت الدعاية الوفيرة التى اقترنت باعتداءات وتهجُّم على الشخصية المحاكمة، التى تلت ذلك، إلى حدث مسرحى فائق تساوَى فى انتشاره الواسع مع عرض "سافو" نفسه. ازدحمت قاعة المحكمة بالصحفيين والمعجبين؛ مما أعطى انطباعًا أن نسخة مختلفة وأكثر واقعية من عرض "سافو" يُقدم فى زمان ومكان العالم الحقيقى. قدم المحامون وصفًا مفصلاً للملابس ولفقرات مطولة من الحوار وحركات الممثلين والتى ثار جدال حولها لتحديد ما إذا كانت مغرية أم لا. بالإضافة إلى ذلك، تم تصوير ملابس نيزرسول الفاخرة وسلوكها الذى اتسم بالوقار فى قاعة المحكمة بدقة فى الصحف اليومية. بدأ الأمر وكأن الصحف قد ارتأت أن تقرر ما إذا كان فى استطاعة أولجا نيزرسول أن تقدم أولجا نيزرسول بقدر من الكياسة أكبر من فانى لو جراند. أثبت هذا المشهد للرقباء أن المسرح، إذا ما تُرك للتقنيات الخاصة به، ربما أفاض بسهولة على "العالم الحقيقى" وغيره تمامًا.

تمت تبرئة نيزرسول فى ٥ أبريل واستأنفت أداء دور فانى بعد ذلك بيومين. فى ذلك المساء، حياها الجمهور تحية غير عادية حتى إنها اضطُرت إلى "الانحناء تحية للجمهور عشرين مرة قبل أن تستأنف المسرحية"[٣٤]. استمرت عواصف التقدير التلقائية هذه لا تخمد دون انقطاع طوال فترة العرض. أعادت عرض المسرحية فى يناير ١٩٠١ فى بروكلين، والذى نشرت من أجله كتابًا تذكاريًا يحوى ما يفوق الاثنتى عشرة صورة فوتوغرافية لها فى دور فانى لُو جراند[٣٥].

وفى السنوات اللاحقة، مَنحت على الأقل ستة إصدارات من "سافو" حق النشر وأضافتها عشرات الفرَق المسرحية الجوالة لحصيلة عروضها المسرحية. وبالرغم من ذلك، كان لزامًا عليها أن تقوم بإلغاء المشاهد الفاضحة خاصة مشهد نهاية الفصل الأول، وذلك حتى تحصل على تصريح بالعرض فى المدن الأخرى. ودائمًا ما كان أفراد الجمهور الذين توقعوا مشاهدة بعض"الألعاب النارية" يستقبلون هذا الحذف بصيحات الاستهجان والصفير(٣٦).

أنتوني كومستاك ضد چورج برناردشو

بالرغم من فشل الجهود فى إبعاد عرض "سافو" ومعاقبة أولجا نيزرسول، أستمر حُماة الأخلاق المحافظون فى الهجوم على العروض التى تصور النساء الخاطئات. وفى عام ١٩٠٥، شنوا معركة أخرى تماثل تمامًا حملة "سافو". فى هذا الحدث، استشاط محاربو الرذيلة غضبًا عندما ظهرت المميزات الاقتصادية للدعارة المنظمة شديدة الفخامة ولم يكن خصومها سوى أنتونى كومستاك وبرنارد شو.

نادرًا ما يشغل كومستاك نفسه بالعروض المسرحية. فبعيدًا عن احتجاجه على فشل معرض شيكاجو الدولى عام ١٨٩٣ بسبب وجود راقصات الهوكى-كوكى "سيئات السمعة، يكاد يعترف بالكاد بوجود المسرح. ولكنه فى عام ١٩٠٥، أصبح العامل الأهم فى ثانى أهم معركة مع الرقابة فى القرن العشرين. فخلال سبتمبر من ذلك العام، قدم الممثل والمنتج آرنولد دالى بنجاح مسرحية "الإنسان والسوپرمان" Man and Superman. وفى وقت لاحق من ذلك الشهر، سحب

أ.ى. بوستويك، رئيس قسم التدوير فى مكتبة نيويورك العامة، نسخ المسرحية المنشورة من التداول العام ووضعها فى المخازن المغلقة. وبرر تصرفه بأن الأطفال فى حاجة إلى أن نحميهم من فلسفة شو المفسدة.

عندما وصلت هذه الأخبار إلى برنارد شو، افترض تلقائيًا أن كومستاك هو المسئول وقام بنشر رد ساخر:

كومستكرى هو النكتة المستمرة والثابتة فى العالم على حساب الولايات المتحدة. فأوروبا تحب أن تسمع مثل هذه الأشياء. فهى تؤكد قناعة العالم القديم بان امريكا هى مكان ضيق فى افق تفكيره، وهى حضارة من الدرجة الثانية بعد كل شيء (٣٧).

رد كومستاك بتشَفٍّ مميز:

ليس لى دخل فى نزع كتب تاجر القصص البذيئة الإيرلندى هذا من فوق أرفف المكتبة العامة، لكنى سوف أُشارك فى هذا الأمر الآن. أرى هذا الرجل المدعو شو... وكأنه يقول إنه يعرف ان اعماله ربما تؤذى الناس الضعفاء والذين لا يتمتعون بالشرف والأمانة. حسنًا، وهذا يضعه ويضع اعماله وناشريه والناس الذين يقدمون مسرحياته وكل من له صلة بتقديم عروضه أو نشرها تحت طائلة القانون الذى سُنَّ خصيصًا من أجل حماية الضعفاء من الناس. لقد أدان نفسه... هذا الـ شو خارج على قوانيننا (٣٨).

لقد بدأت المعركة. ذكرت مجلة نيويورك تايمز فى افتتاحيتها "دعنا لا نقتات دائمًا على العسل الأسود. ليكن لدينا دراما حية، فالرجال الذين كتبوا مسرحياتنا عاشوا مشاكل الوجود دون خوف وعبروا عنها بحرية وبصراحة" (٣٩). ادعت مجلة المسرح أن شو كان أكثر كُتاب المسرح الذين فى قيد الحياة ذكاءً وإنه

قادر على تقديم خدمات حقيقية للجنس البشرى، إلا أنه غالبًا ما يكون مهتمًا "بإضرام النيران فى كل شىء فقط ليرى العالم وهو يحترق". وأشارت صحيفة نيويورك ميل Mail NewYork إلى أن شو كان يشعر بالغَيْرَة من براءة أمريكا، التى تتعارض مع العالم القديم منهوك القوى [٤٠]. حتى جريدة شيكاجو تريبيون دخلت المعركة. ففى مقال، بدا وكأنما كومستاك هو الذى كتبه، أكدت الجريدة أن "القصص الأدبية البذيئة، حتى وإن كانت نتاج عبقرية، غير صالحة كى يقرأها العامة"[٤١].

وفى منتصف أكتوبر، ووسط الجدال الحاد حول مسرحية "الإنسان والسوبرمان"، أعلن أرنولد دالى أنه سوف يقدم مسرحية "مهنة السيدة وارن" Mrs Warren's Profession. فجأة، أُثيرت قضية الدعم المالى. ففى هذه المسرحية، يجادل شو بأنه طالما يُبقى الاقتصاد ذو السيطرة الذكورية على النساء فى حالة من الفقر، تصبح الدعارة خيارًا مهنيًا منطقيًا ومقبولاً. والآن، أُضيف الجدال حول شو إلى الجدل المستمر حول الجنس التجارى.

يختلف عرض "مهنة السيدة وارن" عن عرض "سافو" فى أن فانى لو جراند امرأة تمتهن الدعارة، تمنح خدمات جنسية مقابل هدايا وإطراء. وهى فى جوهرها متعهد مستقل تتسم دوافع علاقاتها الغرامية بكونها مزيجًا من المغامرة والجنس. والسيدة وارن، بطلة مسرحية شو، عكس ذلك تمامًا. فهى رأسمالية من الحضيض هربت من قهر العمل فى المصنع ببيعها مُتَعًا جنسية. وهى الآن تُدير سلسلة من بيوت الدعارة الأوروبية.

أكثر من ذلك، كان لدى شو القدرة على المجازفة بتصوير مجتمع تسيطر عليه النساء فكريًا وماديًا. فالسيدة وارن ليست مديرة وضيعة جشعة لبيوت الدعارة. فهى سيدة أعمال داهية ماهرة تفهم العلاقة بين الجنس والقوة والثروة(٤٢). ابنتها غير الشرعية ڤيڤى Vivie جذابة وذكية وتخرجت لتوّها بمرتبة الشرف فى الكلية. غير أن الرجال مهمون بالفعل. كان رفد صمويل جاردنر، وهو رجل دين أنچليكانى وكان أحد عشاق السيدة وارن عندما كان شابًا، يعيش هو وابنه فرانك بالقرب من الكوخ الصيفى الذى استأجرته ڤيڤى والذى تزوره السيدة وارن خلال أحداث المسرحية. يتودد فرانك إلى ڤيڤيان لأنه يريد زوجة غنية دون أن يدرى أنه ربما يكون أخاها غير الشقيق. سير چورج كورفتس، رفيق السيدة وارن وشريكها شخص غير مستتير وصارم. وبَراْد أيضًا صديق للسيدة وارن وهو ذو نوايا طيبة: لكنه فنان غير مؤثر لا يملك ما يقدمه للآخرين سوى النصيحة.

يتميز إيقاع المسرحية بالبراعة وعدم الاحترام التام للقيم البرجوازية. وبالرغم من اعتراف السيدة وارن لڤيڤى أنها قد استفادت من الفرص التى يقدمها لها رجال بعينهم، إلا أنها تتبجح بأنها سيدة أعمال غنية الآن. ومع ذلك ترفض ڤيڤى فلسفة والدتها وكذلك ثروتها وتنطلق بمفردها بعيدًا. يحتوى المشهد الأخير الذى يُفترض أنهما سيفترقان إلى الأبد، فيه على مشاعر ألم وغضب واستياء لا على مشاعر رقيقة. فكل واحدة منهما متمسكة بطريقها فى الحياة بقوة. تستمر السيدة وارن كأنجح سيدة فى أوروبا وسوف تستمر ڤيڤى فى خطتها. من الواضح أن هاتين المرأتين قد كسرتا القالب الثقافى الذى حبس جنسهما فى السابق.

عندما سمع كومستاك بحبكة المسرحية- هناك شك فى أنه قد قرأ المسرحية على الإطلاق- كتب إلى دالى يحذره من تقديم أحد "عروض برنارد شو البذيئة". رد دالى، الذى يقوم بدور فرانك أيضًا، على نحو مضاد لرأيه بأنه يجب أن يُنظر إلى المسرحية على أنها "موعظة قوية ودرس أخلاقى عظيم" ودعا كومستاك إلى حضور بروفة بالملابس(٤٣). رد كومستاك بخطاب ثانٍ يُقر فيه أنه لم يضع اعتبارًا للقانون. فإذا ما أساء العرض للقيم الأخلاقية العامة، فإنه يجب أن نتعامل مع المنتج كأنه قصد عمدًا إلى فعل ذلك(٤٤).

وفى ٢٧ أكتوبر، تمت مراجعة مسرحية "مهنة السيدة وارن" فى نيو هِفن. كان محرر جريدة نيوهِفن رجيستر New Haven Register شديد الغضب: "تصلح المسرحية ذاتها للنشر كعمل وثائقى لعلماء الاجتماع وللمصلحين. لكن تقديمها على خشبة المسرح يزيدها سوءًا بدرجة كبيرة. فالقوة الكاملة للكلام والإشارات تضيف فقط إلى سوقيتها المزيد من السوقية". وبالرغم من أن عمدة نيوهِفن، ستَدْلى Studdly، لم يكن قد شاهد أو قرأ المسرحية، إلا أن ما أخبره به أصدقاؤه وزملاؤه قد أقنعه أن المسرحية لا تصلح للتقديم أمام الجمهور. أقر بأن "المسرحية مكتوبة بشكل جيد وأداء الممثلين كان جيدًا، لكنها حقيرة وبغيضة جدًا. فهى لا تمتُّ بصلة لما يجب على هذه المدينة أن تمنحه رخصة للعرض"(٤٥).

عاد دالى وهو ساخط إلى نيويورك وأودع مسرحيته بين يدَى النقاد. أعلن أنه "إذا ما أدانت صحف نيويورك المسرحية، فسوف نسحبها فورًا. وإذا ما أيدوها، فسوف نحارب من أجلها. سوف أعتبر رأى الصحافة وكأنه رأى الناس"(٤٦). لم يهدأ مفتش الشرطة وليام ماكدو. فقد أمسك بنسخة من النص ومحا أى سطر يعتبره خطيرًا أو يشكل تهديدًا بإغلاق العرض إذا ما تفوه به الممثلون(٤٧).

شاركت الجماهير فى الجدال وبدأ أفراد الجمهور فى التجمع خارج مسرح جاريك بعد السادسة مساءً بفترة قصيرة. حضرت أعداد إضافية من رجال الشرطة بزيهم الرسمى من المناطق المجاورة لتحافظ على التدفق المرورى، لكن دون جدوى. فقد سدت الجماهير الكثيفة المحتشدة فى شارع ٣٥ بين الشارع السادس والسابع، الطريق أمام الحافلات التى تحمل إعلانات رعاة المسرحية لتمنعهم من الوصول إلى الحاجز. طلبت مارى شو (ليس لها علاقة بالكاتب برنارد شو) التى تقوم بدور السيدة وارن ورفاقها من الممثلين، مساعدة رجال البوليس الذين كانوا يلوحون بالهراوات حتى يصلوا إلى باب المسرح. باع المستغلون مقاعد الفرقة الموسيقية التى كان سعر تذكرتها ٣ دولارات بما يُقدر بـ٥ دولاراً للمقعد. ومقاعد الصف الثانى فى البلكون التى كان سعر تذكرتها ٥٠ سنتًا، بيعت بـ ٥ دولارات. وانصرف ما بين ٢٠٠٠ و ٣٠٠٠ شخص دون الحصول على تذاكر.

أعتقد النقاد والمحررون أن عرض "مهنة السيدة وارن" صادم جدًا وفظ. وبينما اتفقوا على أنه ربما يتضمن قيمة ما كوثيقة اجتماعية، إلا أنهم توقعوا أن يُفسد أعضاء الجمهور الأبرياء بإثارة فضولهم حول الموضوعات الجنسية. ظهر غضب جريدة التيمز الشديد فيما يلى:

> **أخذ شو موضوعًا منحلاً تفوح منه رائحة عفنة وقام بتحليله حتى يستمتع أصحاب الأذواق غير السليمة بالإشارات الخارجة... وأيًا كانت مميزاتها أو نقائصها كمسرحية تحفظ فى خزانة أو كعرض لوجهة نظر المؤلف فيما يتعلق بالقضية الاجتماعية، فليس لها مكان بالتأكيد فى المسرح قبل العرض على جمهور مختلط(٤٩).**

صنّف محرر جريدة هيرالد Herald المسرحية على أنها "بداية بلا حدود" لا يمكن لأى قدر من التصحيح أن يزيل عنها فظاظتها:

> **القصة كلها والمناخ الذى يحيط بها والأحداث وسمات الشخصيات كلها غير أخلاقية وفاسدة أخلاقيًا. الطريقة الوحيدة لتنقيح مسرحية "مهنة السيدة وارن" هو اجتذاذ المسرحية كلها. لا يمكنك الحصول على زريبة خنازير نظيفة... ألا تترك هذه القذارة الأدبية طعمًا سيئًا فى الفم؟ ألا تهين الذكاء الأخلاقى لمرتادى المسرح فى مدينة نيويورك وتنتهك حرمة اللياقة على خشبة المسرح فى نيويورك؟ لم يكن هناك عنصر مُصلح واحد بها الليلة الماضية، لم يكن هناك شعاع واحد لشمس النقاء يضىء ظلام الحوار والموقف الأخلاقى، لم يظهر بها أى إشارة إلى درس اخلاقى(٥٠).**

وهكذا، كانت كل مسرحية تُناقش الإجحاف الجنسى السائد أو تنتقد السطوة الذكورية على المجتمع أو تتعارض مع قيم الطبقة الوسطى الأخلاقية، تُقابل بالازدراء لكونها "منحَّلة وتنبعث منها رائحة الفساد" وزريبة للخنازير" و "قاذورات أدبية".

حضر ماكدو ليلة الافتتاح مسلحًا بنسخة من النص الذى قام هو نفسه بتنقيحه حتى يتأكد أن السطور الممنوعة لم يتفَّوه بها الممثلون. وبالرغم من أن الممثلين قد عدلوا هذه الأسطر وفقًا لما رآه، إلا أن مفتش الشرطة ظل مصممًا أن المسرحية فاحشة. متهمًا إياها "بإهانة القيم الأخلاقية للعامة"، أمرًا بإغلاق المسرح وأصدر أمرًا بالقبض على مالك المسرح ومديره وطاقم الممثلين ودالى. وفى الوقت نفسه، تراجع دالى عن إصراره على أن يجعل النقاد يقررون مصير عرضه. متأثرًا بالطلب المتزايد على التذاكر، ففتح شباكًا للتذاكر صباح يوم ٣١

آمـلاً فى أن يصل إلى حل وسط مـع مـاكـدو. إلا أن هذا لم يكن هو الحـال. فقـد تلقى أمـرًا فى الرابعة مسـاءً بإغـلاق شبـاك التـذاكـر وإعـادة مـبلغ ١٠,٠٠٠ دولار كان قد تلقاها مقابل التذاكر[٥١].

وعندما علم كومستاك أنه قد تم إغلاق عرض "مهنة السيدة وارن"، رد بشكل متعجرف قائلاً:

لدىَّ ثقة كاملة أن السيد ماكدو سوف يقوم بواجبه. والآن سوف أفعل كل ما فى وسعى لمساعدته حتى يحصل أرنولد دالى وكل هؤلاء الذين يعملون معه فى العـرض على الحـد الأقـصى للقـانون... يجب أن يصـبح المذنب عِـبـرة بالتأكيد[٥٢].

كان رد فعل شو كئيبًا على نحو غير معهود. فقد أعلن اعتزازه بمسرحيته وجادل بأنها قد جلبت له المزيد من الأصدقاء عن أى مسرحية أخرى كان قد كتبها. ثم قام بالتعليق على الفلسفة المحورية للمسرحية وعلى ما يعتبره الدافع الأول للرقابة خلال تاريخها - وهو محافظة القوى على القوة:

سوف يتضح أكثر وأكثر أن الشرطة، بحسن نية دون شك، تحمى ليس الأخلاقيات العامة بل مصالح أكثر الطبقات الاجتماعية خطورة، أعنى أصحاب العمل الذين يدفعون للنساء أجرًا أقل، الأجور التى هى مصدر رزقهن الوحيد ويرهقونهن بالعمل دون رحمة حتى يحصدوا الأرباح لأنفسهم من قلب الأمة. من الطبيعى، أن يثيروا جلبة حول الحوار غير الأخلاقى والمقزز[٥٣].

فى يوليو، وبعد عدة تأجيلات، برَّأت محكمة الحالات الخاصة دالى وزملاءه المتهمين من تهمة تقديم عرض مسرحى غير أخلاقى وغير لائق. تمسك جستس

أولمستد، فى رأى الأغلبية الخاص به، بأن المسرحية تتناول بالفعل موضوعات نالت من الأخلاق العامة وصورت شخصيات غير لائقة. وبالرغم من ذلك، لم يكن هناك أى شىء جارح فى لغة المسرحية ولم يكن هناك أى تصرف خارج يُقدم على خشبة المسرح. وأعلن بعد ذلك أن الفضيلة ربما لم تحصل على العائد الذى تستحقه، لكن الرذيلة قد صُبغت بضوء بغيض وقبيح حتى إنه لن يكون فى مقدورها إثارة الأفكار غير الطاهرة فى ذهن الجمهور. وحيث إن القانون لم يمنع إثارة اشمئزاز الجمهور، كان عليه أن يتحلل من شرطه(٥٤).

كان للرقباء أسلوبهم بالرغم من التبرئة. أعلن دالى أنه سوف يحتفظ بعرض "مهنة السيدة وارن" خارج البرنامج؛ لأن السمعة السيئة التى أحاطت بالمسرحية سوف تؤدى إلى إثارة تساؤلات حول دوافع منتجى العرض. أكثر من ذلك، أعلن أن كل الدعاية المصاحبة سوف تجذب الجمهور المهتم بسمعة المسرحية المثيرة وليس رسالتها الدرامية والاجتماعية. وفى ربيع عام ١٩٠٧، أُعيد تقديم عرض "مهنة السيدة وارن" فى نيويورك وقامت مارى شو بالدور الرئيس بها مرة أخرى. أعطت الدعاية التى أحاطت بالإغلاق وما تبعها من محاكمة، العرض سمعة بغيضة وقُدمت على مدار أسبوعين بالكاد. ومع ذلك، طاف العرض مناطق غرب الولايات المتحدة ووسط المناطق الغربية وتمتع بنجاح باهر، يرجع الكثير من الفضل فى ذلك إلى التزام مارى شو بالمسرحية وبرسالتها. ومثل أولجا نيزرسول فى عرض "سافو"، آمنت بأن مسرحية "مهنة السيدة وارن" مسرحية للمرأة - مسرحية يَلْقَى موضوعها قبولاً لدى النساء أكثر من الرجال". ومن ثَمَّ، حملت قضيتها إلى نادى السيدات فى كل مدينة كبيرة زارتها. وكانت توضح لهن كيف أن

رسالة المسرحية تؤثر على كل النساء وطلبت تعاونهن. أعلنت أن لم تعترض امرأة واحدة من مئات النساء اللاتى تحدثت إليهن على المسرحية. علقت شو، "ومن ناحية أخرى ، فقد كان أمرًا غير عادى جدًا أن تجد رجلاً لا يُصاب بالصدمة من المسرحية. يمكننى أن أشرح هذا بطريقة واحدة فقط - فالقصة قد حُكيت بصدق شديد وببشاعة فى عرضها الصادق لحقيقة كبرى فى مجتمعنا"(٥٥).

الأمريكان من أصل إيرلندي و المستهتر المنغمس في الملذات

لم تَدُرْ جميع المسرحيات التى أثارت جدلاً حولها فى هذه الفترة حول الخطايا الجنسية النسائية فقط. بدأ مسرح آبى Abbey Theatre فى دبلن رحلة إلى الولايات المتحدة عام ١٩١٣. وكانت مسرحية " فتى العالم الغربى المنغمس فى الملذات" The Playboy of the Western World لجون ميلنجتون سينج John Millington Synge، وهى مسرحية لمست الجمهور الإيرلندى فى كل مدينة عُرضت فيها تقريبًا. تقع أحداثها فى جزيرة آران حين قضى سينج عدة سنوات بين سكانها من الفلاحين، ويقوم كريستوفر ببطولتها وهو شاب ماهر فى نسج الأكاذيب الشائنة. مهارته اللغوية هى خَصْلته الوحيدة الطيبة، والتى حولت هذه الاختلافات إلى قصص ذات جمال شعرى نادر. يظهر فى إحدى الحانات ويتفاخر بأنه قتل والده وأن الشرطة فى أثره. وعندما وصل والده وليس البوليس، حاول قتله بالفعل، لكن أحد الزبائن منعه.

احتجت الطبقة العاملة الإيرلندية فى دبلن بشدة على الشخصية التى أبدعها سينج. فقد تذمروا من أن كريستوفر لا يمثل الرجل الإيرلندى الحقيقى

لأنه قاسٍ وذو قيم مزدوجة وجبان. فهو كائن منحرف قام سينج بتلفيق شخصيته من أجل السخرية من الرجل الإيرلندى. وكان متوقعًا حدوث مظاهرات غضب مشابهة عند افتتاح المسرحية فى بوسطن فى ١٦ أكتوبر ١٩١١، وبالرغم من إثارتها جدالاً شديدًا، لم تثر أى شىء أقرب إلى الشغب. وفى الصباح التالى لليلة الافتتاح، نشرت صحيفة بوسطن جلوب لقاءات مع العديد من الذكور الأمريكان من أصل إيرلندى المرموقين فى المجتمع ويبدو أنه كان هناك انقسام متساوٍ فى الآراء. فقد أطلق البعض على سينج "شاعر الخيال العظيم" وحث الجمهور الإيرلندى على الاستمتاع بروح الفكاهة والشعر فى مسرحية "المنغمس فى الملذات" بعقل متفتح. وتبنى آخرون توجهًا وطنيًا عنيدًا. طالب أحد المشاركين:

> **إن مسرحية "المنغمس فى الملذات من العالم الغربى" ليس بها موقف واحد- لا ولا حتى سطر واحد إيرلندى حقًا. فالمسرحية عبارة عن كذبة من أولها لآخرها. إن تصوير أناس شديدى التدين مثل الإيرلنديين، الذين تمتلئ قلوبهم بحب الآباء والأبناء... بالصورة التى قدمهم بها سينج على خشبة المسرح - يملأ المرء بالخزى من الاستقبال الدافئ الذى استُقبلت به المسرحية... وإذا لم أقدم هنا اعتراضًا شديدًا على هذه المهزلة الصادمة، هذه المحاكاة المقززة وهذه الكذبة وليس مجرد كاريكاتير مستهتر عن العرض الإيرلندى... أخشى أن يقوم أجدادى الإيرلنديون من موتهم وينعتونى بالفاسق(٥٦).**

وبالرغم من ذلك، فقد وصف محرر جريدة بوسطن هيرالد مسرحية "المنغمس فى الملذات" كعمل غير عادى: كعمل ذى قيمة أدبية نادرة مؤثر بصورة غير عادية على خشبة المسرح"(٥٧). ووصفتها جريدة بوسطن إفننج ترانسكريبت Boston Evening Transcript بأنها "شكل درامى كُتب ببراعة، شكل مسرحى

قُدم ببراعة من البداية إلى النهاية"[٥٨]. وحتى سكرتير عمدة المدينة، الذى كان يعمل مراقبًا غير رسمى للمدينة، حكم بأن من يبحث عن "الفحش فليبحث عنه فى مكان آخر"[٥٩].

قوبلت مسرحية "المنغمس فى الملذات" بصورة مختلفة بشكل ملحوظ عندما انتقل العرض إلى الغرب. فقد أثار الجمهور الشغب فى نيوهِفن. وقبل بدء العرض فى مدينة نيويورك، أدانت الجمعيات الأمريكية الإيرلندية المتحدة فى تلك المدينة العرض كعرض "غير أخلاقى ولا يصور الشخصية الإيرلندية تصويرًا حقيقيًا". ووصفت جريدة جاليك أمريكان Gaelic American العرض بأنه "مسخ" و "مُتَحِّد للإيرلنديين فى نيويورك"[٦٠]. وبمجرد أن نطق الممثلون بالجمل الأولى للعرض فى ليلة الافتتاح فى ٢٧ نوفمبر ١٩١١، انهال وابل من الخضراوات والبيض من مقاعد البلكون والصالة فى مسرح ماكسين إليوت. هُرع الممثلون للاختباء على جانبَى المسرح، إلا أن مدير المسرح أصر على أن يكملوا العرض. وعندما استأنف الممثلون العرض، بدأ هجوم أكثر شراسة، لكنهم هذه المرة ألقوا قنابل ذات رائحة كريهة على الجمهور وعلى خشبة المسرح. أمسك مرشدو المسرح المهاجمين ومروا بهم بخشونة إلى أسفل سلالم المسرح. كانت الشرطة بطيئة فى استجابتها بالرغم من الطلبات المتعددة من طاقَم المسرح. وعند انتهاء الفصل الأول، كان قد تم التخلص تمامًا من قاذفى الخضراوات. ولكن عندما أعلن القائمون على العرض أن العرض الأول سوف تتم إعادته، استأنف الجمهور إطلاق الصفير والهسهسة والاستهجان التى صاحبت هذا العرض حتى نهايته[٦١].

حضرت ليدى جروجرى Lady Gregory، مؤلفة الكثير من عروض ريرتوار الفرقة وأحد مؤسسى مسرح آبى وضيفها الرئيس السابق تيودور روزفلت Theodore Roosevelt، العرض الذى قدمته الفرقة فى ٢٨ نوفمبر. وكان من بين الجمهور أيضًا رئيس الشرطة السابق ماكدو الذى أصبح الآن رئيس القضاة، وقد حضر بناء على طلب من العمدة جاينور كى يُقرر ما إذا كان العرض غير لائق من الناحية الأخلاقية. حيى الجمهور الممثلين بالصفير وهمهمات السخرية والسعال والعطس، إلا أن رجال الشرطة فى زيهم الرسمى الذين كانوا بين الحضور قاموا أيضًا بإخلاء القاعة من أولئك الذين اعترضوا على العرض بشدة[٦٢]. وجد ماكدو أنه لا يمكن الاعتراض على المسرحية وحضر العروض التالية جمهور هادئ مهتم. ربما أقنع العدد الكبير لرجال الشرطة فى زيهم الرسمى المعروف الجمهور أن أية معارضة ستكون غير مرغوبة [٦٣].

ادَّعى مناصرو عرض "المنغمس فى اللذات" أن كل شكاوى "الوطنيين الإيرلنديين" تؤكد فقط فرضية سينج، من أن الكثيرين من الإيرلنديين يسيطر عليهم العنف والجهل والميل للنقد القاسى:

> **لا يشك أحد أن الهدف من مسرح أولبى والممثلين العاملين فيه هو هدف فنى تمامًا... إلا إن عددًا قليلاً من الوطنيين الإيرلنديين المشاكسين، الذين حصلوا على الجنسية الأمريكية وبالرغم من عدم اعتزازهم بها، قد أعلنوا أن وضع الأحداث ورسم الشخصيات وبعض أجزاء نص المسرحية أساءت تقديم إيرلندا والتى يرونها أرضًا خالية من الجريمة والعنف والمشاعر الشريرة ومليئة بالحب الأخوى والفضيلة. قام الوطنيون بغزو المسرح، ورشقوا الممثلين بالقذائف وحاولوا إيقاف العرض... وبالرغم من أن هؤلاء الأنصار قد أضروا بالعرض من الناحية التجارية بطريقة صدمت العالم كأسلوب إيرلندى خاص، فقد ساعدوا**

بلجوئهم إلى العنف وبتدخلهم فى متعة وأعمال الآخرين التجارية على تبرير تصوير الوحشية بهذه الطريقة فى المسرحية[٦٤].

كررت تيمة نيويورك نفسها عندما انتقلت الفرقة إلى فيلادلفيا. فقد ظهر العشرات من رجال الشرطة فى مسرح آدلفى ليلة يناير ١٩١٢. وبعد بداية العرض بعشر دقائق، قام چوزيف ماكلولين، نائب الرئيس الوطنى لمحكمة النظام القديم فى هيبرنيانز Ancient Order of Hibernians وصرخ قائلاً: "أعترض". ولم يستطع أن يكمل حديثه لأن عددًا من رجال الشرطة فى زيهم الرسمى كانوا قد انقضوا عليه وأخرجوه من المسرح. عند هذه النقطة، بدأت مناوشات فى أجزاء أخرى من المسرح. أخرج رجال الشرطة المعترضين من المسرح، لكن كل حدث فى العرض كان يثير اعتراضات من جانب الجمهور. وفى نهاية المطاف، استعاد رجال البوليس النظام إلى المكان واستمر الممثلون فى تقديم العرض. وفى الليلة التالية أصبحت المواجهة أكثر عنفًا؛ حيث قام معارضو مسرحية "المنغمس فى الملذات" بإلقاء وابل من البيض على خشبة المسرح. طرد رجال الشرطة المعارضين، لكن الأمور أدت إلى تصعيد الأزمة وزيادة حدتها. قدم مواطن غاضب شكوى تفيد بأن مسرحية "المنغمس فى الملذات" عمل غير أخلاقى وفاحش وفاجر بصورة مقززة". ونتيجة لهذه الشكوى، أُلقى القبض على جميع الممثلين، وأُطلق سراحهم بعد ذلك بكفالة قدرها ٥٠٠ دولار لكل منهم[٦٥].

وعندما علم برنارد شو بأمر اعتقال طاقَم الممثلين كرر كرهه للولايات المتحدة:

الحدث هادئ جداً حتى إنه لا يستحق أى تعليق عليه. يتم القبض على جميع الناس المراقبين؛ لهذا السبب رفضت كل الدعوات التى وُجِّهت إلىَّ كى أذهب إلى هناك. بالإضافة إلى من أكون أنا كى أناقش حق ولاية فيلادلفيا فى أن تجعل من نفسها مصدراً للسخرية والاستهزاء؟ فى بلد خطير على الرجال والنساء الإيرلنديين العباقرة. فالرقباء الأمريكان هم المنغمسون فى الملذات الحقيقيون فى العالم الغربى.

تعرضت مسرحية "المنغمس فى الملذات" إلى مشاكل مشابهة فى شيكاجو، إلا أن شهرة الجولة قد انخفضت بالتدريج. وعند عودتها إلى نيويورك فى فبراير ١٩١٢، وصفت جريدة التايمز قاعة العرض بأنها "هادئة كالمستنقع"(٦٦).

رد الفعل علي المذهب الطبيعي الأمريكي

استنكر معارضو مسرحية "المنغمس فى الملذات" المسرحية كعمل غير أخلاقى، لكن مسرحية سينج لم تكن تهدد الفضيلة فى شىء. ترجع المعارضة التى أثارتها على تصور سينج البطل كإنسان جبان وعنيف. وفى هذا الإطار، كان للمسرحية أن تُعتبر نتاج المذهب الطبيعى الأوروبى، وهو نوع أدبى يروج إلى أنه يجب أن تُصور الحياة بصدق فى الأعمال الأدبية دون إضفاء أية مسحة مثالية عليها أو اعتبار لأى حساسيات أخلاقية. فالشخصيات فى الدراما الطبيعية تحكمها الغرائز والبيئة والوراثة على وجه الحصر. وكان يتم التعامل مع القيم الروحية المتعالية، إذا كانت موجودة على الإطلاق، على أنها أشياء فى غير زمانها الصحيح، بينما كانت تسخر من مشاعر الرحمة وطيبة القلب. لست فى حاجة إلى أن أقول، إن عالمًا تحكمه مثل هذه الفلسفة المادية المحبطة قد أثار غضب

حُمَاة الأخلاق التقليديين وسخطهم. حتى إن بوب بيوكى قد اعترض على المذهب الطبيعى على اعتبار أنه "شر الحاضر الآخذ فى الازدياد؛ والذى ينفث فقط حب المتعة والشهوة ويضعف ويوهن من عقول البشر... ويطمس الوعى الأخلاقى بأكثر الواجبات المقدسة"(٦٧).

لم يترك المذهب الطبيعى كما هو موجود فى فرنسا وألمانيا وروسيا أثرًا عميقًا أبدًا فى الولايات المتحدة. فقد كان تقييمها الصارم للطبيعة الإنسانية- محرمًا تمامًا بالنسبة لأفراد الطبقة الوسطى الأمريكية المتفائلين؛ والذين يسعون للإصلاح والذين يؤمنون بأن مزيجًا من العقل والالتزام الأخلاقى والعمل القضائى سوف يحقق مجتمعًا مثاليًا. وبالرغم من ذلك فهناك استثناء واحد. فقد أصبح الأمريكان مهووسين بالتصوير الجرافيكى للانحطاط الأخلاقى. استحوذت حقيقة وقصة الدعارة والأطفال غير الشرعيين والأمراض التى تنتقل عن طريق الجنس والزِّنى على اهتمام الجمهور الأمريكى.

تعرضت الدراما مع نهاية القرن لمثل هذه الموضوعات، إلا أن معالجتها لها كانت غير مباشرة وحذرة. لا تزال مناقشة الموضوعات الجنسية محظورة. ومع بداية السنوات عشر الأولى من القرن، بدأت اتجاهات درامية جديدة متأثرة بالمطالب الطبيعية فى تقديم الحقيقة فى أن يكون لها تأثير. أربكت الجمهور الراقى مسرحيات مثل "سافو" و "مهنة السيدة وارن" و "الإنسان والسوبرمان" و"الأشباح" The Showing up of Blanco Posnet Ghosts وكذلك أعمال يتذكرها الجمهور الآن بدرجة أقل، مثل" طلاق" Divorce (1909) لستنسلوس ستانج و"الطريق الأسهل" (1901) The Easiest way ليوچين أونيل و"المدينة"

The City (1909) لكليد فيتش و "دون خرق القانون"(1912) Within the Law لبايرد فيلر. رأى الكثيرون أن هذا التوجه الجديد عَنى أن المسرح سوف يتحول من منصة تدعو إلى السمو الأخلاقى إلى عالم للانحطاط والفوضى الاجتماعية. وهكذا، شنت جماعات مدنية وأخرى دينية يسيطر عليها مصلحون نساء من الطبقة الوسطى بصفة أساسية، تحذيرات شديدة لمجتمعاتهم من المؤثرات الخبيثة لهذا النوع من الدراما.

وفى ٢٥ أبريل ١٩١٠، تجمعت مجموعة من المواطنين الملتزمين عند معهد الفن فى شيكاجو وعندما تم تأجيل الاجتماع، كانت رابطة الدراما فى أمريكا Drama League of America قد خرجت إلى النور. بالنظر إلى الأقوال القاسية التى تولدت من موقف كومستاك ومعارضى الرذيلة الآخرين، كانت أهداف رابطة الدراما حميدة بشكل إيجابى. فقد استهدف منظموها خلق مؤسسة ذات فروع فى كل مدينة من مدن الأمة. يكون دور هذه الفروع إثارة الوعى والاهتمام "بالدراما الأفضل" وتوعية العامة بأهمية المسرح كقوة اجتماعية وبقيمته التربوية العظيمة إذا ما حافظوا على مستواه الفنى الأخلاقى العالى". وكما هو الحال مع الحركات المنادية بالتطهير والاعتدال وحق الانتخاب، التزمت رابطة الدراما بالعمل من أجل تحسين الأوضاع فى المجتمع. جاء فى كلمات أحد المتحدثين أن انغماس الدراما هو الدافع وراء كل من يعمل للصالح الاجتماعى... فهو إيقاظ للوعى الاجتماعى وتنمية للإحساس بالمسئولية المدنية ومعرفة أن اهتمامنا بمتعنا لا يقل عن اهتمامنا بعملنا، إن أفعالنا تصنع أو تحطم حياة رفاقنا من البشر[٦٨]. لم تهاجم رابطة الدراما العروض التى تعتبرها غير

أخلاقية أو مُهينة لكن قيامها بهذا سوف يقدم دعاية جيدة للعروض السيئة. وبدلاً من ذلك، قامت بدعم العروض التى رأت أنها تستحق ورفضت التعليق على العروض الأخرى. وبالرغم من أن سمعة رابطة الدراما قد عانت من النظر إلى أعضائها على أنهم "فاعلو خير متطفلون"، إلا أن عدد أعضائها قد تضخم من ١٠,٠٠٠ عضو عام ١٩١٠ إلى ١٠٠ ألف عضو عام ١٩١٤، وهكذا كان تأييد رابطة الدراما يعنى دعمًا ماديًا مُفاجئًا لعروض نيويورك الجوالة (٦٩).

وبالرغم من ذلك، كان فى نيويورك، المركز المسرحى لشمال أمريكا، وظهرت معظم حملات الإصلاح الكثيرة. وكانت الأبرشية الرومانية الكاثوليكية أكثر الذين شنوا هجمات عنيفة ضد المسرحيات غير الأخلاقية. وفى عام ١٩١١، حدد الاتحاد الأمريكى للجمعيات الكاثوليكية عشرات المسرحيات التى تسهم فى إفساد عقول مرتادى المسرح وأرواحهم:

عندما تُمتدح مثل تلك المسرحيات وتقدم لها دعاية وعناصر جذب، تشعر بأن المنتجين والمديرين يتوعدون ويهددون الأخلاق العامة ورخاء الأمة. وبالنسبة لهذه المسرحيات التى تقوم على الفساد الجنسى البغيض ويضع معياراً للأخلاق؛ والذى سوف يجعل سماحه بالفجور التام للمشاهدين بالتدريج بالتعود أولاً ذهنيًا ثم فعليًا على احتقار اللياقة المسيحية، وهكذا يثبت أنه خطر على الأمة (٧٠).

ومع ذلك، كان تواجد النساء والفتيات "ذوات الوجوه الخَجُول والمُتصنِّعة" بين الجمهور هو ما أزعج رعاة الأخلاق الكاثوليك. فلم تكن هؤلاء النساء يتخلين عن تفوقهن الأخلاقى فقط بل كُنَّ يُعرضن أرواحهن للخطر، ويجعلن الأمر يستحق أمام المديرين الطماعين كى يقوموا بتقديم "عروض غير أخلاقية ومخجلة"(٧١).

وكنتيجة لهذا الموقف، أسس چون كاردينال فارلى، رئيس أساقفة مدينة نيويورك، حركة المسرح الكاثوليكى فى ديسمبر عام ١٩١٢ ليعارض بها هذه "العروض المسرحية غير الأخلاقية والمخجلة". كان على رأس هذه الحركة المتحمسة الآنسة إليزا أوبراين لوميز وهى أحد مستشارى الكاردينال المؤثرين، وكانت تسعى "إلى فرض رقابة على المسرحيات التى تتم دعوة الجمهور عامة لها"(٧٢). وبينما اعترضت لوميز بشدة على عروض الكباريه والعروض الاستعراضية والرقص الخليع والملابس القليلة، إلا أن "المسرحيات التى تتعرض لمشاكل بعينها" Problem Play كانت هى محور اهتمامها الرئيس. ففى هذه العروض، كانت تتم مناقشة الموضوعات بصراحة كما لو كانت قضايا فلسفية، وكانت مشكلة الجنس تُحل عن طريق اتخاذ قرارات تتعارض مع الفضيلة". وهكذا ارتبط الخطاب العام وتقديم الجنس بشكل قوى بضياع الفضيلة. لم تصدق مقولة "مؤامرة الصمت" Conspiracy of silence وكتب المناقشة العامة للهموم الجنسية الاعتقاد بأن انحسار الأخلاق هو خطأ ظروف خارجة عن الإنسان. فإذا ما تم عزل الأفراد عن البيئة الملوثة، فسيظلون أطهارًا أنقياء. ومن جهة أخرى، إذا ما تعرض الرجال والنساء والأطفال لرؤية مشاهد وسماع أصوات تشير إلى نسبية أخلاقية، فلن يكونوا قادرين على مقاومة مثل تلك الإغراءات القوية. ولهذا، أرادت حركة المسرح الكاثوليكية CTM من سلطات الدولة أن تسن حدود رقابة لضبط القواعد المسيحية والدائمة للمسرح". وبقيامها بذلك، كانت حركة المسرح الكاثوليكى تأمل فى أن تؤكد على الموضوعات التى يجب أن يناقشها المسرح فقط، وهى الاحتشام فى الملبس والسلوك الفاضل وكبح الشهوة الجنسية قبل الزواج والإخلاص فى الزواج والحفاظ على ديمومة الزواج وقدسية العائلة (٧٣).

المسرحيات الجنسية في العقد الأول من القرن العشرين

من الواضح أن المسرح الأمريكى كان يتطور فى العقد الأول من القرن العشرين فى اتجاه أزعج رعاة الأخلاق من الطبقة الوسطى. تحول هذا الانزعاج إلى حالة من الخوف عندما ظهر عدد من "المسرحيات الجنسية" على مسارح برودواى، وصورت العالم الملطخ الصارخ للأنشطة الجنسية الإجرامية مما جلب سعادة غامرة لجماهير نيويورك. كانت مسرحية "بضائع معطوبة" Damaged Goods ليوجين بريكس أولى هذه المسرحيات. يمكن القول إن مسرحية "بضائع معطوبة" كأكثر مسرحيات هذه الفترة استفزازًا، كانت أكثر خطاب صراحة ومباشرة عن مرض الزهرى يتواصل مع الجماهير الأمريكية(٧٤). طالب المدافعون عن العرض أنه يجب اختراق حصن الصمت الذى يحيط بهذا المرض. توضح مسرحية "بضائع معطوبة" أن رجال ونساء وأطفال الطبقة الوسطى والطبقة فوق الوسطى هذا يتعرضون للخطر. أكثر من ذلك، فقد بددت أسطورة أن مرض الزهرى ما هو إلا عقاب من الله على الفجور والفسق. أما معارضو المسرحية، فهم بينما عارضوا هذا الهدف، رفضوا الاعتراف بقدرة المسرح على إحداث تغيير اجتماعى:

إن مهمة المسرح هى مهمة جمالية وليست أخلاقية وهو يقوم بمهمته على أفضل وجه عندما يقدم لهو وتسلية ذكية لكل أنواع وظروف الرجال. وعندما يحاول المسرح تعليم الجمهور، خاصة عندما يحاول تناول موضوعات بعينها جرت العادة على اعتبارها شديدة الحساسية لتناولها فى الأحاديث العامة بشكل جاد، ربما يحقق بعض النجاح، إلا أنه دائمًا ما يتسبب فى أضرار أيضًا، بتقبل العقول الفضولية المريضة فقط له(٧٥).

المسرحية ذاتها عبارة عن محاضرة مطولة تحاول تبديد المعتقدات السائدة عن مرض الزهرى. تقع أحداث الفصل الأول فى عيادة أحد الأطباء، حيث تخبر شخصية تعرف فقط بلقب "الطبيب" چورج دوبونت بأنه مصاب بمرض الزهرى، ولكنه يمكن أن يُشفى منه إذا ما تناول الدواء المناسب. وبالرغم من ذلك، منعه الطبيب من الزواج. جادل دوبونت بأنه رجل ذو قيَم أخلاقية ولم يتعامل قط مع أية عاهرة. رفض طبيبه بلطف هذا الدفاع لأنه لا علاقة له بالموضوع وأوضح له أنه لا يمكنه إلقاء اللوم على العاهرات فقط. فالمرض لا يحترم المكانة الاجتماعية أو الاقتصادية. ومع ذلك تجاهل دوبونت الطبيب. فقد تزوج وفى الحال التقطت زوجته المرض وطفلهما الذى لم يولد بعد. وفى الفصل الثالث، خرج بريكس عن حبكة المسرحية من أجل أن يقدم الطبيب شرحًا وافيًا لوالد زوجة دوبونت عن الخطوط التى يجب أن يتخذها كى يحمى الناس عامة من الإصابة بمرض الزهرى. يشمل هذا تربية جنسية للشباب والقيام باختبار قبل الزواج للرجال والنساء ونبذ الاعتقاد فى أسطورة أن "المرض اللعين" هو عقاب من الله على الفجور.

يُعد كل من الحدث والحوار فى مسرحية "بضائع معطوبة" ملتهبان وصادمان للجمهور. وهكذا قدمت مؤسسة الدعم الاجتماعي للمجلة الطبية تمويلاً لعروض خاصة فقط. كان الجمهور المكون من المشرعين والأطباء والإخصائيين الاجتماعيين والمُربِّين والطلاب فى هذه المجالات، جادًا فى حكمه ومتزنًا ومعتدلاً بما يكفى ليصمد أمام رسالة المسرحية الصعبة[٧٦]. وكان رد فعل النقاد فى صالح العرض بصفة عامة وفى نهاية المطاف تم تقديم مسرحية "بضائع

معطوبة" للجمهور عامة. بينما كانت المسارح جيدة، إلا أنه تم تقديم ستة وستين عرضًا فقط.

الجدال حول العبودية البيضاء

بينما كانت مسرحية "بضائع معطوبة" أكثر مسرحية جادة تتناول موضوعات جنسية فى العقد الأول من القرن العشرين، كانت واحدة من مئات المحاولات التى تناولت موضوعات جنسية يمكن ذكرها حتى الآن. وبالنسبة للغالبية العظمى، كان هذا الخطاب يُصنَّف تحت عنوان "رقيق أبيض". وكما كان يُستخدم فى الأصل، وصف المصطلح عملية الاختطاف القاسية وتحويل النساء القوقازيات البريئات إلى عاهرات[٧٧]. وبصفة عامة، دعمت وسائل الإعلام بحماس فكرة أن إمبراطورية مُحْكمة للرذيلة تتحكم فى شبكة لبيوت الدعارة فى الولايات المتحدة وأوروبا. وبين عامَىْ ١٩٠٨و ١٩١٤، شنت الصحف المحترمة وكذلك صحف التابلويد Tabloids مثل "صحيفة البوليس" Police Gazette حملة مكونه من مئات المقالات المثيرة، زاعمة انتشار تجارة دعارة واسعة بين الشابات البيض. خرجت قصة ريخنالدريت كوفمان ذائعة الصيت "منزل العبودية" The House of Bondage فى أربع عشرة طبعة خلال عامين فقط. وبين عامَىْ ١٩٠٩ و ١٩١٤، نُشرت اثنتان وعشرون فضيحة خاصة بإماء بيض وانتشرت فى كل أرجاء البلاد. ظهر العديد منها على أغلفة متعددة الألوان وصارخة وعناوين مطولة، مثل "الحرب الكبرى على الرقيق الأبيض" The Great war on White Slavery "والنضال من أجل حماية بناتنا: تقارير صحيحة وقليلة عن تجارة شراء وبيع

الفتيات الصغيرات الخفية لأسباب غير أخلاقية" Fighting for the Protection of Our Girls : Truthful and Tasteful Accounts of the Hideous Trade of Buying and Selling young Girls for Immoral Purposes".

"تقارير مصورة للكيفية التى يقع بها العبيد البيض فى الشَّرَك واستعراض كامل للأساليب والمخططات التى تُستخدم لخداع الفتيات والإيقاع بهن"(٧٨) Graphic Accounts of how White Slaves are Ensnared and a Full Exposition of the Methods And Schemes Used to Lure and Trap Girls.

كانت هذه القصص زاخرة بالقضايا الحقيقية. فقد كانت تصور غرباء ذوى بشرة سمراء "قَوَّادين" وهم يبحثون عن فتيات بريئات قد وصلن لتوهن إلى المدينة. ويقودون النساء المطمئنات إلى مخالب أصحاب بيوت الدعارة عديمى الرحمة، الذين كان رجال الشرطة والسياسيون الفاسدون يقومون بحمايتهم. وفى بعض الحالات يصل الأقرباء أو الأحباء إلى المدينة لإنقاذ البطلات من هذه الحياة الملوثة. فإذا ما وصلوا بعد أن تكون البطلة قد تم تلويثها بالفعل، فإن مصيرهم المحقق يكون إما السجن أو الموت أو الجنون.

وبينما كانت هناك حالات اختطاف وسَجْن فى "منزل العبودية" هذا ، إلا أن الذعر من الرقيق الأبيض قد تحول سريعًا إلى صورة مجازية شاملة تشير إلى الجزع الشديد المنتشر فى كل مكان حول التحويلات العميقة فى المجتمع الأمريكى (٧٩). من بين هذه التحولات الأعداد الكبيرة جدًا للمهاجرين التى تصل من جنوب وشرق أوروبا (القوادين ذوى البشرة السمراء)، والنمو السريع لتجارة

الجنس، والتحول من الاقتصاد الزراعى إلى الاقتصاد الصناعى وانتشار مرض الزهرى. ضَمَّن أنصار المرأة هذا المجاز أيضًا فى خطاب الحقوق المدنية الخاص بهم. بالنسبة لهؤلاء النساء، كان الرقيق الأبيض يرمز إلى السيطرة الذكورية على كل جانب من جوانب المجتمع ومن ثم، قمن بدعم نشر هذه القصص وتقديمها على خشبة المسرح ليس كأعمال فنية، بل كأعمال تؤكد جهود المنادين بمنح المرأة حقوقها لتحرير النساء من الهيمنة الذكورية. وعن طريق رسم حى لنتائج للانغماس الذكورى فى الشهوات، كن يأملن فى توضيح الحاجة إلى إصلاح أخلاقى وكذلك إصلاح سياسى اجتماعى واقتصادى.

دعم ظهور مئات الآلاف من العاملات الشابات غير المتزوجات، اللائى شاركن فى عالم أماكن الترفيه الليلية التى تضاعفت بعد بداية هذا القرن، من الذعر من الرقيق الأبيض. وفى نيويورك، احتشدت النساء مع بعضهن البعض - ومع الرجال - فى نوادٍ اجتماعية، فى واحد من أكثر من ٥٠٠ نادٍ للرقص التى انتشرت فى منهاتن ، وفى الحدائق المخصصة للترفيه مثل لونا بارك وستيلتشسى بارك ودريم لاند وعلى مسارح فودفيل وفى دور السينما التى افتُتحت حديثًا والتى تقدم ترفيهًا رخيص الثمن(٨٠).

أصاب الذعر حُماة الطهارة وهم يشاهدون دون حيلة آلاف الشابات غير المتزوجات وهن يندفعن بشغف للمشاركة فى أنشطة المتعة المختلطة بين الجنسين. حذرت النشرات الدينية، نشرة بعد نشرة هؤلاء النساء من الانغماس فى رغبة المتعة، وحثتهن على البقاء فى مناطق منازلهن الآمنة أو بيوتهن المستقرة فإذا ما استجبن لغرائزهن، فإن الانهيار الأخلاقى سوف يكون مصيرهن الحتمى.

وهكذا، جاء الرقيق الأبيض ليعنى أكثر بكثير من استغلال النساء الصغيرات لأغراض غير أخلاقية. فقد اشتمل على ابتهال مكثف من الرعب الذى ظهر بينما التحولات الأساسية فى الثقافة الأمريكية أصبحت ظاهرةً[٨١].

شارك منتجو وكُتاب المسرح بحماس فى حالة الجزع من الرقيق الأبيض. وسواء كانوا مدفوعين باهتمام حقيقى بسلامة النساء أو وقعوا فى إغراء المكاسب التى سوف يحبونها من مثل تلك العروض، فقد قدموا عشرات المسرحيات التى تتعرض بصورة درامية للأذى الجنسى الذى يلحق بالنساء. عنَّف النقاد تقريبًا بشكل موحد مثل هذه العروض كأعمال شديدة الفجاجة والسوقية تقوم بتلويث المسرح تمامًا. أبعد من ذلك، فقد اجتذبوا منتجين وكُتاب مسرح بسبب فشلهم فى دعم المعايير الأخلاقية التقليدية. أعلنت صحيفة "الأمة" The Nation بأن الرواج الحالى للمسرحيات ما هو إلا إهانة مزدوجة للقيم الأخلاقية والجمالية: "لا يعترف جميعنا بأن ادعاءات الفن تعفى الذين يمارسونها من قيود اللياقة الراسخة وقوانين الجمال المتعارف عليها"[٨٢]. كانت الكنيسة الكاثوليكية صارمة فى رفضها لهذه العروض. فقط وصفتها بأنها "إفراط فى الفحش الأخلاقى، والبشاعة والخيانة والكفر" وطالبت بقيام الشرطة بتحريات حول هذه العروض. أضافت لغضب: "بالنظر إلى هذا الخزى العام، ربما يتساءل المرء بصورة طبيعية عما إذا كان هناك أى حد أدنى لعدم اللياقة سوف تنحدر إليه الدراما"؟[٨٣] . وبعد إلمامهم بالمناخ المشحون بشدة والذى يحيط الرقيق الأبيض ومعارضة النقاد ودعاة الالتزام بالأخلاق، بدأ المسئولون الرسميون فى رصد أى عروض تتناول خطاب الرذيلة. وتم تقديم المسرحيات

الأربع التى حظيت اهتمام أكثر من غيرها جميعًا لأول مرة خلال خمسة عشر شهرًا.

فقد تم افتتاح مسرحية "إغراء" The Lure لجورج سكاربور George Scarboroughعلى مسرح ماكسين إليوت فى ١٥ أغسطس عام ١٩١٣؛ وفى ٢ سبتمبر تم عرض مسرحية "عراك" The Fight لبايارد ڤيلر Bayard Veiller على مسرح هودسون، وتم افتتاح معالجة لمسرحية رجينالد ريت كوفمان "منزل العبودية" The House of Bondageعلى مسرح سيسل سبونر فى شارع ١٦٣ فى ٩ ديسمبر؛ وكذلك تم افتتاح مسرحية راتشل مارشال Rachel Marshall وأوليڤر بايلى " Oliver Bailey "تجارة غير مشروعة" The Trafficعلى مسرح نيويورك فى ١٦ نوفمبر ١٩١٤، وبالرغم من ذلك، كانت مسرحية "إغراء" و "عراك" هما اللتان أثارتا أكبر قدر من الجدال. قدمت مسرحية "إغراء" عرضًا ميلودراميًا يصور قصة سيلڤيا وهى فتاة من الطبقة العاملة، تكاد والدتها أن تموت لأنها لا تملك نفقات العلاج والغذاء. تكتشف سيلڤيا بطاقة امرأة كبيرة السن دائمًا ما تنجح فى إيجاد "عمل إضافى للفتيات فى المساء". وعندما اتصلت بهذه المديرة الخبيرة، تعرضت للحبس المحكم فى منزل المرأة. ولسوء الحظ، قام القائم على أسر سيلڤيا بنقل بعض التهم الموجَّهة إليها عبر خطوط الولاية وبذلك جعل منها مذنبة بتهمة فيدرالية وتقع تحت طائلة قانون مان Mann Act (1910) ، والذى يمنع انتقال النساء من ولاية إلى أخرى للقيام بأعمال منافية للأخلاق وإلا تعرضن لعقوبات مشددة. يتدخل القَدَر، فقد كان حبيب سيلڤيا نائبًا فيدراليًا هجم على المنزل ونجح فى إنقاذها من مصيرها الرهيب.

تصف مسرحية "عِراك" الحملة التى شنتها مُناصِرة شابة للمرأة فى مدينة كلورادو والتى هاجمت الرذيلة والفساد. فقد اتخذت برنامجًا إصلاحيًا وواجهت معارضة كل من السياسيين المحليين والقوميين الذين كانوا يستفيدون من هذه الأنشطة غير القانونية. وقعت أحداث أكثر المشاهد إثارة للجدل فى منزل سيئ السمعة حيث تُحاكم المرشحة خصومها. فقد اتهمتهم بإفساد النساء الصغيرات والمجتمع من أجل تحقيق مصالح خاصة لهم واستمرت حتى انتصرت عليهم[٨٤].

اعترف أكثر النقاد شجاعة بأن لهذه المسرحيات نوعًا من القوة الشديدة. وادَّعى آخرون بأنه أيًا كان مدى جدية اهتمامهم، فإن هذه المسرحيات تغرى الشباب بالانغماس فى أى نشاط فاسد يُقدم أمامهم فى العرض. ما زال آخرون يدعون أن المنتجين يهتمون فقط بالحصول على أرباح:

> **إن الهدف من استعراض قلة اللياقة هذا على خشبة المسرح هو بالضرورة الحجر الأساس لهدفها الأخلاقى، والدافع، دون مجاملة على الإطلاق، ما هو إلا عملية استرزاق. لم يتنافس مديرو المسرح فى اندفاع ليروا من يكون الأول فى تقديم أكثر المسرحيات "مخاطرة"، لأنهم فجأة اكتشفوا خلاصًا فنيًا. إنه فقط رنين العملة هو الذى جعلهم يسترقون السمع[٨٥].**

وفى ٦ سبتمبر ، أرسل ماكدو رئيس القضاة أمرًا قضائيًا للمثول أمام المحكمة لكل من لى شوبرت (إغراء) ووليام هاريس (عِراك). وعندما سمع شوبرت أن هذا الإجراء قد بدأ، علق بسخط: "هذا عار وغير عادل.... فالمسرحية ذات درس أخلاقى عظيم"[٨٦]. واستدعى أنصار المرأة لحق الانتخاب من مدينة نيويورك، والذين تمت دعوتهم جميعًا لحضور العرض قبل قرارات

إصدار إلقاء القبض فى المرتبة الثانية بعد شوبرت. علقت السيدة مارى كاريت هاى، رئيسة حزب حق النساء فى التصويت قائلة: "فى رأيى إنها مسرحية أخلاقية. أيتها الفتيات، اذهبن وشاهدن العرض وتابعنه بعقولكن المتفتحة"[٨٧]. وعندما سُئل ماكدو عن رأيه عن هذا التأكيد النسوى، أجاب، "لا نحتاج إلى ... كشف قنوات المجارى كى نقنع الناس بقذارتها، ولا أن نحذر أولئك الذين يمارسون عادات نظافة عادية من الدخول إليها". وتوصل إلى نتيجة أنه بالتأكيد أن المواطنين الذين شاهدوا عرض "إغراء" إنما يعبرون عن رأيهم الشخصى فقط. ومن جهة أخرى، فقد كان موظف رسمى مضطرًا إلى حماية المواطنة من الأنشطة غير اللائقة وغير الأخلاقية وهكذا، اعتقد ماكدو، لأنه موظف عام بأنه قد منح منصبه قوى شديدة من الفطنة الأخلاقية أكثر من المواطنين العاديين. وبينما لم يدَّعِ أبدًا بأنه مراقب، فقد برر أفعاله بادعاء أن بعض العروض فاسدة وباسم المصلحة العامة، فهو مضطر إلى كبحها[٨٨].

وجهت جريدة التايمز أيضًا الاتهام لمناصرى المرأة لدعمهم الساذج للمرض الأخلاقى:

> **إن التصرف الحالى للنساء فى بدء مسرحيات تتناول موضوعات تعتبر حتى وقت قريب غير مناسبة لتناولها فى مناقشة عامة، تَسْتتبِعُ مناقشة موضوعات فى قاعات المحاضرات وفى الكتب والمجلات. ومنذ البداية فالمشاهدون الحساسون سوف يرون أن هذه البيئة لابد أن تحوى نتائج سيئة... لهذا، فأكثر ما يُخيب الآمال هو أن النساء اللاتى يتمتعن بشخصيات جيدة، واللاتى يتمسكن بواجباتهن، عليهن، بتأثير وهم أن الخير يمكن أن يكون نتاج شر تم كشفه، أن يوجهْن مبادرتهن نحو استثمار مثل تلك الموضوعات الفاحشة[٨٩].**

ربما لم يُصِب الأمر القراء بالدهشة، هؤلاء القراء الذين اتهمهم المنتجون بالجشع. إن افتراض أن المنادين بحقوق المرأة مذنبون بنفس القدر مثل المنتجين، لَمسألة أُخرى تمامًا. لا يملك المرء إلا استدعاء اتهام كاردينال چيبون لأنصار حقوق المرأة بسبب جرأتهم الذكورية ووقاحتهم الصفيقة" تلك التى كانت مسئولة عن "انهيار الأسر فى بلادنا" . من الواضح، أنه لا يمكننا أن نثق فى أنصار المرأة فيما يتعلق بالريادة الأخلاقية أو الجمالية فى الثقافة الأمريكية.

تحرك كل من لى شوبرت ووليم هاريس بسرعة كى يتم تحويل قضيتهم من دائرة ماكدو القضائية إلى محكمة الجلسات الاستثنائية، الأمر الذى يتطلب اتهامًا من هيئة المحُلَّفين الكبرى قبل انعقاد المحاكمة. ثم قدم المنتجان الفرصة إلى هذه اللجنة المكونة من ثلاثة وعشرين عضوًا الفرصة لحضور عرض خاص لكل مسرحية وتقرير ما إذا كانت مُدانة. فى الوقت نفسه، تم سحب العروض. قام منتج "عِراك"، عند قراءته ما كُتب بخط اليد على الحائط، بإلغاء الفصل الثانى الذى أثار جدالاً حوله، وكان يعرض لإحدى المرشحات فى بيت للدعارة وهى تواجه المتآمرين فى النص الذى أعاد فيلر كتابته، بحيث تصف المرشحة فقط المشادة التى دارت بينهم. وعندما شاهدت هيئة المحلفين الكبرى نسخة المسرحية التى تمت مراجعتها، لم يجدوا أى شىء يمكن أن يعترضوا عليه وحكموا بسقوط كل التهم الموجهة إلى المسرحية. عرض شوبرت النسخة غير المنقحة لمسرحية "إغراء" أمام هيئة المحلفين الكبرى فى ١٢ سبتمبر، إلا أنه لم يُرد أن يخاطر بحكم قضائى سلبى. بعد ذلك بأربعة أيام، أخبر بوستويك، محامى عام المقاطعة بنيَّته فى إعادة صياغة المشاهد الجارحة والتى تقع فى منزل سيئ السمعة كما حدث فى مسرحية "عراك".

لم يقبل أى من المخرجين الهزيمة بسهولة، وكان كل منهما أكثر من راغب فى إدراج قائمة المساعدة التى تلقياها من أنصار المرأة دعمًا لمطالبهما. دعا هاريس أربعًا وعشرين من أنصار المرأة المرموقين لحضور عرض "عراك" فى ٧ فبراير. وفى ١٤ أكتوبر، قرر الوفد أن المسرحية كانت "صريحة جدًا فى معالجتها لموضوع الرقيق الأبيض"، ووافق على أنه لم تكن الشخصيات ولا الحوار غير لائقين(٩٠). استضاف شوبرت حشدًا مكونًا من ٨٠٠ من أنصار المرأة. هذا التجمع، الذى قامت الرابطة السياسية للنساء بتمويله، وحَّدَ الدعم من أجل تحقيق مناقشة صريحة للأخطار التى يسببها الرقيق الأبيض مع الدعم من أجل منح المرأة حق الاقتراع. أكد متحدث بعد الآخر أن "التصويت للنساء" سوف يقضى على الدعارة. هاجمت دكتورة أناشو، رئيسة الرابطة القومية الأمريكية لمنح المرأة حق التصويت "النفاق المتعجرف" الذى يتجاهل الظروف الاقتصادية التى تدفع بالنساء إلى براثن الدعارة. ذكَّرت أولجا نيزرسول النساء بأن الهجوم على مسرحية "سافو" يحمل تشابهًا شديدًا بالحملة الحالية ضد مسرحيات الرقيق الأبيض(٩١) . وبعد ذلك بأيام قليلة، كانت السيدة إيميلين بانخورست، نصيرة المرأة الإنجليزية الشهيرة، ضيفة على مسرح ماكسين إليوت. وبعد إسدال ستار الفصل الأخير، قامت بتحية العرض قائلة:

> **"لقد استيقظ المسرح أخيرًا وأدرك مهمته فى المجتمع كعنصر لتعليم الشعب وتقديم حقائق الحياة الدنيئة بطريقة شجاعة"(٩٢) .**

بعد ذلك بأسابيع قليلة، أضافت الممثلة سيسل سبونر ومدير أعمالها چوزيف كُونْ مزيدًا من الوقود لنيران الرقيق الأبيض عندما قاما بافتتاح مسرحية "منزل

العبودية" . تروى المسرحية التى تمت معالجتها عن رواية سيئة السمعة لرجينالد ريت كوفمان والتى حققت أفضل مبيعات، تروى قصة فتاة تترك منزلها فى منطقة نائية من ولاية بنسلفانيا كى تبحث عن عمل فى مدينة نيويورك. ترتبط عاطفيًا برجل يخدعها ويزج بها إلى منزل سيئ السمعة، تسجل المسرحية أحداث سقوطها إلى براثن الدعارة.

أفتُتح العرض فى ٨ ديسمبر على مسرح سيسيل سبونر، الذى أعطته الممثلة اسمها. أغرقت سبونر منطقة هارلم وبرونكس، حيث يقع المسرح، بالملصقات شديدة الاستفزازية التى تُعلن عن دراما الرقيق الأبيض التى سوف تقدمها. قدم سكان المنطقة شكاوى للشرطة قبل حفل افتتاح المسرحية إنهم يتوقعون أن يكون العرض منافيًا لحدود اللياقة. حضر نائب عن مُفوَّض الشرطة ليلة الافتتاح وحكم بأنها عرض خادش للحياء وأصدر مذكرة بذلك. وفى الليلة التالية، وبينما كانت الستار على وشك أن تُفتح، حضر رجال الشرطة إلى خلفية المسرح وألقوا القبض على سبونر ومدير أعمالها. ولم يسمحوا لها بتغيير ملابسها وارتداء ملابس مناسبة للخروج إلى الشارع، وساقوهما إلى عربة الشرطة التى كانت تنتظر بالخارج. أخبر زوج وشريك سبونر الجمهور بما اتضح، مُطلِقًا على ما حدث أنه "شكل من أشكال الاضطهاد الذى على الكثيرين من الفنانين أن يعانوا منه" . تعالت أصوات الجمهور فى استنكار واستهجان واندفعوا خارج المسرح ليكتشفوا أن سبونر أُدخلت إلى عربة الدورية. تبع الجمع العربة حتى قسم شرطة المنطقة حيث هللوا عندما ظهرت سبونر وكون. تم إطلاق سراح الاثنين بضمان محاميهما حتى ظهر اليوم التالى حين كان عليهما المثول أمام ماكادو، رئيس القضاة[٩٢].

وبدلاً من إغلاق مسرحها أو إلقائها فى السجن، اختارت سبونر أن تطهر مسرحية "منزل العبودية" من المشاهد التى اعترض عليها البوليس. وفى ١٠ ديسمبر قدمت نسخة معدلة. وبعد الفصل الثالث، تقدمت سبونر إلى مقدمة المسرح أمام الستار وشرحت لجمهور يصل إلى ٢,٥٠٠ معركتها مع الشرطة بالتفصيل. فقد تذمرت من أنهم عاملوها معاملة شنيعة وحثت مناصريها على الكتابة لعمدة المدينة عنها. فى محاولة لمساندتها قام رجل قائلاً: إن الشرطة حاولت مضايقتها لأنها كشفت عن العلاقة بين مسئولى الشرطة وتجار الرذيلة. صفق الجمهور واستمر العرض. كان مسئولو الشرطة حاضرين هذا العرض أيضًا ليشاهدوا المسرحية التى تم تعديلها. تذمروا من أن المسرحية لا تزال فى حاجة إلى إجراء المزيد من التعديلات وأنهم سوف يُصّدرون مذكرات جديدة.

حقق التهديد بالقيام باعتقالات جديدة التأثير المرجو منه. وعندما انتقلت مسرحية "منزل العبودية" إلى لونجاسر، وهو مسرح فى برودواى، فى ١٤ يناير ١٩١٤، كانت المشاهد الجارحة قد حُذفت منها. كان نقاد التيار السائد قد أدانوا العرض بالإجماع. وبالرغم من ذلك، ذهب آلان دال إلى أبعد من ذلك.

ففى المقال الذى يوقِّع عليه باسمه، أطلق على النسخة المعدلة من المسرحية أنها "فقط mellerdrammen رخيصة ومبهرجة ومكتوبة بشكل سيئ ولا معنى لها ولا تحتمل، وهى أسوأ من أى شىء تم عرضه على العشرة أو العشرين أو الثلاثين مسرحًا". أكثر أهمية من ذلك، أنه اتهم النساء من الجمهور بأنهن يساندْن هذه المسرحية:

أى امرأة دفعت أكثر من ربع دولار لمشاهدة عرض الماتينيه الذى قُدم بالأمس... لابد وأنها تشعر بأن الجميع فى الحى يحدقون فيها. لأنها كانت بين الجمهور. لا تتخيل أن الرجال يتقبلون هذا الهذيان الذى رأيته أمس. كان الجمهور كله تقريبًا مكونًا من النساء، المستعدات بمناديلهِنّ لنزف الدموع وأحيانًا للضحك. لم يكن هناك أى اعتبار للذوق(٩٤).

استمر عرض النسخة المنقحة من "منزل العبودية" لمدة ثمانية عروض فقط، ثم تم إغلاقه فى ٢٧ يناير.

وفى وقت مبكر من ربيع عام ١٩١٢، تم افتتاح مسرحية "تجارة غير مشروعة" فى الساحل الغربى وببطء تحركت نحو الشرق. وفى نوفمبر، وصلت إلى شيكاجو بعد إغلاق عرض "بضائع معطوبة" بوقت قصير. تحكى المسرحية قصة فظيعة لامرأة تبحث عن عمل تدفع نفقات علاج شقيقتها. تقع فى حب رجل يدفع تكاليف علاج الفتاه، لكن وفى مقابل ذلك، يدفعها أن تصبح داعرة كى تدفع له ما دفعه. ويقود أختها، التى تم شفاؤها، أيضًا إلى بيت الدعارة وحيث إنها فى الرابعة عشرة من عمرها فقط، يؤدى هذا إلى إغارة البوليس على المكان. وخلال مشاجرة تقتل البطلة عشيقها. وبالرغم من ذلك، أصبحت شديدة التشاؤم وشديدة الاعتماد على المخدرات والكحول حتى تتغلب على رفض الطبيب الذى يعالج أختها لحبها. وفى الفصل الأخير، تتم محاكمتها وإدانتها.

كان الرقيق الأبيض كأحد مكونات السيموطيقا النسائية مثار جدال فى شيكاجو كما كانت مثار جدال فى نيويورك. يحكم أحد النقاد عليها قائلاً:

بظهور مسرحية "تجارة غير مشروعة"... زرعت "دراما الرقيق الأبيض" جبهتها الاجتماعية الفاسقة فى أغشيتنا... كان لانفجار الدعاية للإصلاح الجنسى هذا تأثيرٌ ضعيفٌ علىَّ، وفشلت تأكيدات السلطات العليا بأن مثل هذه الدعوات لتطهير قلوب الرجال وتحرير روح النساء قد فشل فى تخفيف حالة الملل والضجر التى أصابتنى. فقد تعبت من الحديث عن الرقيق الأبيض، ولا تستطيع كل بلاغة السيدة بانخورست وفصاحتُها أن تثير اهتمامى بالموضوع (٩٥).

وبوصول مسرحية "تجارة غير مشروعة" إلى نيويورك فى نوفمبر ١٩١٤، كانت مسرحيات "الرقيق الأبيض" قد تم شجبها "كمواجهات اجتماعية بغيضة" كانت قد كسرت "حواجز ضبط النفس والسلوك الجيد"(٩٦). كانت مسرحيات "عراك" و "إغراء" و "بيت العبودية" قد تم إغلاقها من قبل وانتهى عرض مسرحية "تجارة غير مشروعة" بعد تقديم ثمانى حفلات فقط"(٩٧).

من الصعب تقييم أهمية المسرحيات التى تتناول موضوع الرقيق الأبيض. هل كانت تلاعبًا تافهًا بمشاعر الخوف الوطنية؟ رفض بروكس ماكنمار ، وهو أحد أكثر أساتذة شوبرت علمًا، (رفض) تمامًا دفاع لى شوبرت المنافق عن مسرحية "إغراء" ووصفه بأنه مثل خدعة بارنوم (التى) عنت بها اجتذاب المزيد من الجمهور لشراء تذاكر المسرحية(٩٨). هل كانت محاولات غير واعية للحد من الحرية الجنسية للمرأة؟ بالتأكيد يؤمن چون ماكديرموت وسارا بلاكستون أن هذا كان هو الحال(٩٩). أو هل ربما كانت البدايات الضعيفة للمذهب الطبيعى الدرامى الأمريكى؟

بالرغم من التزامهم بصيغة ميلودرامية ووسائل إعلام تسيطر عليها الرأسمالية ولَّدت نوعًا من الهستيريا، قدمت هذه المسرحيات، ومع ذلك، الجانب الدنيء من تجارة الجنس إلى جماهير الطبقة الوسطى فى برودواى. ويمكننا تصور أنها ربما كانت بذورًا لأبحاث أكثر جدية فى النشاط الجنسى الإنسانى. ومع ذلك، استبقت المعارضة الشرسة لهذه المسرحيات مثل تلك الاحتمالات. كانت مهمة المسرح "مهمة جمالية وليست أخلاقية"(١٠٠). كما أكد محرر مجهول فى صحيفة التايمز. لم يكن الخطاب الصريح للوضع الإنسانى خيارًا أمام العاملين بالمسرح وبالرغم من ذلك، دلت المسرحيات التى تتناول موضوع الرقيق الأبيض على أن هناك تحولاً عميقًا فى اتجاه المسرح الأمريكى قد أخذ مكانه. وخلال الفترة من عام ١٨٧٥ إلى عام ١٩٢٠، قامت مجموعة صغيرة من رجال الدين والمدرسين والسياسيين والمحامين ورجال الأعمال بتحديد الطموحات الثقافية والاقتصادية والسياسية للأمة. لكن فى الفترة من عام ١٩٢٠ إلى عام ١٩٢٩ أخذ جيل جديد بزمام الثقافة. ولم يعد بمقدور طبقة الصفوة بعد الآن التخلى عما يرونه أو لا يرونه مناسبًا أو رفيعًا أو راقيًا أو لائقًا. فقد خرجت النساء واستعدن نشاطهن واخترن حضور حفلات الترفيه التى رفضها أولياء أمورهن. واستولى اقتصاد جديد تميز بالإنتاج الوفير والاستهلاك الوفير أيضًا، على مخيلة السواد الأعظم من الناس. وفى مقابل ذلك، مارست الجماهير و"الغوغاء" و "الحشود" كما كان يُطلق عليهم بازدراء، تأثيرًا هامًا على الثقافة. فقد تَحَدَّوا القوانين الثابتة والصارمة والتى تتعلق بمثل تلك الموضوعات المختلفة، مثل الدين والرياضة والملبس وأوقات الفراغ . شن هؤلاء المتمردون ثقافيا أيضًا هجومًا حادًا على المعايير الأخلاقية التقليدية. وضع ف. سكوت ونجوم هوليوود

معايير أخلاقية لهذا الجيل. وبالرغم من ذلك، لمْ يمضِ هذا التحول دون أن يتعرض لنوع من التحدى. فقد تعرض لمقاومة شديدة من القادة السياسيين والدينيين الذين حاربوا بشراسة كى يحافظوا على قيم الماضى، تلك القيم التى يسعى شباب العشرينيات من القرن العشرين إلى تدميرها. ليس مثيرًا للدهشة، أن يحتل المسرح دورًا محوريًا فى هذا الخطاب.

الفصل الثالث

المتعصبون واضطرابات العشرينيات من القرن العشرين

اضطراب العشرينيات

وبحلول عام ١٩٢٠، كانت مدينة نيويورك قد أصبحت المركز المسرحى الرئيس فى الولايات المتحدة دون منازع، متممة بذلك عملية كانت قد بدأت بعد الحرب الأهلية. وفى عام ١٩٢٠، كان قد تم عرض ١٥٠ مسرحية على مسارح برودواى واستمر هذا العدد آخذًا فى الزيادة حتى موسم ١٩٢٨/١٩٢٧ حيث تم تقديم ٢٨٠ مسرحية. وكما يمكن أن نتخيل، فقد قدم مسرح مدينة نيويورك شيئًا يلقى قبولاً لدى الجميع بالفعل. فقد شهد جيلٌ جديدٌ من الكتاب المسرحيين والمخرجين والمصممين كارثة الحرب والثورة وافتقاد المُثل العليا وحاولوا تحويل المسرح إلى منتدى حيث يمكن أن يقاوم هذا الخطاب الجديد والمزعج. فقدم چورج كرام كوك وسوزان جلاسبل مع زملائهم على مسرح بروفنس تَونْ، يوچين أونيل إلى جماهير مدينة نيويورك وأثبتوا أن كُتاب المسرح الأمريكى هم فنانون عن حق.

أقامت رابطة المسرح ومديروها تريزا هلبورن ولورانس لانجر ولى سيمونسون وفيليپ مويلر وموريك ويرثم مسرحًا للفن كان محترفًا تمامًا - وناجحًا. وقدم روبرت شيرود وسدنى هوارد وراتشيل كوثر وماكسويل آندرسون وچون هوارد لوسون ويوچين أونيل إلى جماهير نيويورك تصويرًا واضحًا، وغالبًا قاسيًا، للوضع الإنسانى.

لكن هل استطاع هؤلاء الشبان بأى حال من الأحوال زعزعة دعائم برودواى الراسخة التى كانت تنظر إلى المسرح كمشروع تجارى وليس كعمل اجتماعى؟

امتلك لى وج. ج شوبرت ما يفوق المائة مسرح فى كل أنحاء البلاد، اشتملت على عشـرة فى مانهاتن وحافظوا على استمرارهم بعرض المسرحيات الكوميدية الاستعراضية والمنوعات. كان چورج ف. كوهن يقدم ثلاثة أو أربعة عروض متواصلة فى وقت واحد. وحافظت فورنز زيجفيلد وإرل كارول على جماهيرهما بتقديم عروض للمنوعات المسرحية تصور نساء عاريات فى أماكن غريبة، وقدم آل وودز ما بدا وكأنه تيار من مهازل غرف النوم التى لا تنتهى.

من الواضح أن مسرح مدينة نيويورك قد عكس تعدد جداول الأعمال الثقافية والاجتماعية والسياسية التى ظهرت أثناء العشرينيات من القرن العشرين الذى كان بلا شك أكثر عقود القرن التى شهدتها الأمة صخبًا. تميزت هذه السنوات بالتجدد الاجتماعى والإيديولوچيات الشعبية وصراع الأجيال، وقبل كل شىء انتشار النزعة الاستهلاكية. ونتيجة للإنتاج الغزير الذى جعلته التطورات التكنولوچيا ممكنًا ونتيجة لزيادة كفاءة العمال، ازداد الإنتاج الصناعى الإجمالى بما يفوق ٦٠ ٪ من إجمالى الإنتاج، وهى زيادة كبيرة تفوق كثيرًا النمو السكانى. وازدادت المكاسب وأرباح الأسهم والرواتب والأجور التى تدفعها المؤسسات الصناعية للعاملين بها بصورة ملموسة. وزاد التوسع فى إنفاق المستهلك بشكل كبير. ونتيجة لذلك، أصبح الجميع ينظرون إلى الإعلان والمبيعات كمشاريع وطنية. ولأول مرة فى التاريخ الأمريكى، أصبح الإنفاق وليس الادخار مرادفًا للرفاهية [١].

ربما كان الإقبال على شراء السيارات هو أكثر الأمثلة وضوحًا على هذه النزعة الاستهلاكية، فقد كانت السيارة هى " آلة العشرينيات الفائقة". فقد

أمدت السيارات الأمريكيين من الطبقة العاملة والطبقة الوسطى بقدر من الحرية والقدرة على الحركة كان متاحًا من قبل فقط لأفراد الطبقة الأرستقراطية، فقد كانوا يشترونها بأسعار باهظة. وفى عام ١٨٩٥، كان هناك أربع سيارات مسجلة فى الولايات المتحدة. وبحلول عام ١٩٢٧، كان هناك ستة عشر مليون سيارة متاحة [٢].

كانت فترة العشرينيات أيضًا فترة الأبطال. فقد تبع عمليات الاستغلال التى قام بها رد درانج وباب ورث وبيل تليدون وچاك ديمبسى وهنرى فورد وبالطبع تشارلز ليندبرج ولاءٌ دينىٌّ. كذلك بدت رغبة عامة الشعب فى الترفيه عن أنفسهم جامحة حيث أصبحت ألغاز الكلمات المتقاطعة ومثيلاتها تستأثر باهتمامهم، وجذبت كرة القدم وكذلك البيسبول والملاكمة والجولف والتنس جماهيرَ غفيرة. ونتيجة لذلك، ارتفع معدل الإنفاق على الترفيه والإبداع بمعدل ٣٠٠٪ من عام ١٩١٩ إلى ١٩٢٩، وكانت السينما الأكثر شعبية بين وسائل الترفيه. وبالرغم من تجنِّى الطبقة المتعلمة والطبقات العليا على السينما، إلا أن العمال والمهاجرين الذين يعرفون القليل من الإنجليزية قد تدفقوا بغزارة إلى دُور السينما المقامة حديثًا والتى كانت توفر لهم مقاعد وثيرة وعروضًا مميزة، كل هذا مقابل ٥٠ سنتًا. وكان يذهب إلى السينما كل أسبوع مائة مليون أمريكى وهو رقم مقارب لتعداد السكان. المهربون والداعرات ورجال الشرطة المرتبكون والسياسيون الفاسدون والنساء المستهترات بالعرف السائد عكسوا جميعًا الحياة العصرية، والتى كانت تعاود الظهور باستمرار للمداعبة والترفيه عن جماهير السينما فى فترة العشرينيات[٣]. وكما أكد أحد المتابعين للموقف، إن الجيل

الجديد تميز عن أسلافه عن طريق إثبات أن "الكفاح المتواصل ليس بالضرورة قانونًا لمصير الإنسان"(٤).

آفرزت فترة العشرينيات أيضًا جيلاً من المثقفين المتشائمين والذين كشفوا عن المناخ الكرنفالى الذى تشكَّل بعد الحرب العالمية الأولى. فقد آمنوا بأنهم خاضوا الحرب ليس حفاظًا على الحرية بل ليحافظوا على الكيانات السياسية الفاسدة. آدان إزرا پاوند Ezra Pound ذلك وأوضح أن أوروبا وأمريكا قد ضحَّتا بشبابهما من أجل الحفاظ على ثقافة القرن التاسع عشر المتهالكة، أو كما وصفها "كلبة لا تستطيع العض"(٥). تنبأ چورچ سانتيانا George Santiana بذلك. قبل عام ١٩١٧، اعتقدت أمريكا بأنها أرض النوايا الحسنة وخالية من الفساد. وخلال العامين التاليين، تلاشت مشاعر التفاؤل التى طغت عليها حيث شهدت واحدًا من الأمراض الوراثية القاتلة التى تصيب الجنس البشرى"(٦). وأعلن ف. سكوت فيتزجيرالد أن جيلاً جديدًا قد كبر ليجد أن "كل الآلهة قد ماتت وأن أسلافهم قد خاضوا كل الحروب وأن كل المعتقدات قد تزعزعت"(٧). أطلق جيرترود ستاين ببساطة على الأمريكان وصف "الجيل الضائع"(٨).

وبالرغم من ذلك، كان هناك قطاعٌ محافظٌ آكبر من السكان رفض سخرية المثقفين المدنيين وعاقب الطبقة الوسطى على انخراطها فى هذا التيار الذى أصابهم بالصدمة، وأعربوا عن اشمئزازهم من أسراب المهاجرين واتجهوا إلى الماضى باحثين عن قيم لهم، وسعوا إلى إحياء وتنشيط حب الوطن، والمبادئ الأساسية للدين والاقتصاد والتوفير، وكبح الشهوة الجنسية والامتناع عن تناول الكحوليات. وأطلق سينكلير على هؤلاء المحافظين لقب "القرويين"، واستخف

هـ. ل. بهم واصفًا إياهم "بالمعاينة". عاش هؤلاء الأمريكان كجماعة الحرب لأنها لم تحقق خطوات واضحة فى طريق السلام، خشى القرويون أنها قد بلغت مدًى بعيدًا فى تهديد سيادة الأمة، كما ظهر فى اقتراح تأسيس هيئة الأمم[٩].

وبينما ربما بدا القرويون أغبياء ومتخلفين فى أعين المتحضرين، فإنهم "الراقين" كانوا يشبهون بالكاد السذّج الذين صورهم منكن. لقد ربح القرويون تقريبًا كل معركة سياسية هامة فى هذا القرن، بما فى ذلك انتخاب ثلاثة رؤساء جمهوريين. أدى إصرارهم أن أمريكا لا تنتمى إلا إلى البيض والپروتستانت والأوروبيين من الشمال إلى ظهور Ku Klux Klan مجددًا[١٠]. أبقت سياساتهم الانعزالية الولايات المتحدة خارج هيئة الأمم، وأوقدت "الفزع من الشيوعية" عام ١٩١٩، وأثمرت عن تشريع يسمح بالقبض على آلاف المهاجرين الذين تجاسروا على انتقاد الحكومة وترحيلهم[١١].

وبالرغم من ذلك، فقد كان التحريم هو الذى يميز القرويين بوضوح عن معارضيهم من المتحضرين. كانت هذه "التجربة المميزة" إلى حد كبير من خلق أمريكا البيضاء الپروتستانتية المحلية. يشهد التصويت فى مجلس النواب على هذه الملاحظة. فمن بين المائة والسبعة والتسعين نائبًا الذين صوتوا لصالح تمرير قانون فولستيد، تدفق ١٢٩ منهم من مدن يبلغ تعداد سكانها أقل من ١٠,٠٠٠ نسمة؛ وأتى أربعة وستون من قُرى يبلغ عدد سكانها أقل من ٢,٥٠٠ نسمة. وخرج مائة وتسعةُ نواب من المائة وتسعة نواب الذين عارضوا التعديل من مدن يفوق تعداد سكانها الـ ٢٥,٥٠٠ . وكما رصد أكثر من مؤرخ، أن قرار التحريم، أقرته "أمريكا القروية ضد أمريكا المدينة". وخلال هذا العقد، كان دعم المرشح

السياسى للبرنامج المحافظ للقرية أو إذا ما كان يمكن عده ضمن "المُهجَّنين" الذين يقطنون المدن هو ما يحدد ما إذا كان يلقى قبولاً أم لا على نطاق واسع(١٢).

وبعيدًا عن قضايا سياسية بعينها، كان المحافظون فى العشرينيات من القرن العشرين قلقين من أن تقوض الاستقلالية الذاتية التى ارتضاها الشباب الدعائم الأخلاقية المطلقة الثابتة التى ارتكزت عليها الروح الوطنية. فقد رفضوا تقبُّل احتمال أن تكون معايير السلوك نتاجًا لتكوين اجتماعى؛ ورأوا أن ظهور مثيرى الشغب وعشاق الجاز ورقص الشارلستون والمقاعد الخلفية الإضافية، والمعاطف المصنوعة من فراء الراكون وروايات فيتزجيرالد ورموز هوليوود الجنسية، تنحدر إلى مستوى الفوضى. وكما اعتقد أحد النقاد الثائرين، بأن تجاهل الشباب للسلطة التقليدية يعيد أصداء تحدى الشيطان للرب:

> **لقد تجاهل الشباب القوانين التى تمثل الحد اللائق للحديث والكتابة والملبس بشكل متزايد فى العقود الأخيرة. لقد تزعزعت القواعد الأساسية ذاتها للمؤسسات الإنسانية العظيمة والطبيعة، مثل الأسرة والكنيسة والدولة. لقد تحدوا الطبيعة ذاتها. وبذلك استخفت الحركات الاجتماعية والسياسية بالاختلافات الأساسية بين الجنسين؛ تلك الحركات التى تجاهلت التمييز الدائم للوظيفة الاجتماعية الذى فرضه الرب نفسه(١٣).**

وبالرغم من ذلك، كانت العادات الجنسية لهذا الجيل الحديث هى التى أثارت قلق آبائهم وحفيظتهم بشكل كبير؛ فلم تعد الممارسات الجنسية مقصورة على حدود علاقات الزواج أو السلوك المنحرف للعاهرات والقوادين وزبنائهم. وأصبح يُنظر للرضى الجنسى كقيمة فى حد ذاته كمكوِّن أساسى من مكونات السعادة الشخصية. بالإضافة إلى ذلك، وصف الاقتصاد الاشتراكى المزدهر العلاقات

الإنسانية فى إطار الدوافع الجنسية التى لا يمكن السيطرة عليها. كانت الأغانى الشعبية والمجلات تُعلم الجمهور أن الحب يحدث فى لحظة خاطفة وهو نتاج لنوع من الكيمياء وليس لاعتبارات اجتماعية، ووعدت الأفلام الجمهور بتقديم أعمال جنسية لم يشاهدوها من قبل. وكانت الرقصات المعاصرة مندفعة واستفزازية ووفرت السيارات المغلقة قدرًا من الخصوصية، ومثلت نهاية للغزَل الذى يتم تحت رقابة أولياء الأمور. بالإضافة إلى أن النساء قد قمن بتقصير تنانيرهن وتمايلن بشعورهن وعزفن عن استخدام مِشدَّات خصرهن واستخدمن مساحيق الوجه بحرية أكثر وأقبلن على التدخين والشرب ولعب الجولف (١٤).

العري والجنس علي خشبة المسرح

بالرغم من ظهور الموضوعات الجنسية والنساء الآثمات على خشبة المسرح أثناء العقد الأول من القرن العشرين، بدا أن الكثير من المخرجين والجمهور كانوا منشغلين تمامًا بالعُرْى والمواقف الجنسية واللغة الفَظَّة. برهنت المعركة التى دارت أَنْ ليس كل القرويين كانوا يعيشون فى مدن صغيرة. جعلت العروض المسرحية الساخرة لهذه الفترة الصيغة الناجحة التى أحكمها فلورنز زجفيلد فى مسرحيته "حماقات مقبولة" هى الصيغة المقبولة. فقد قدموا نساء جميلات فى أماكن فاخرة وملابس قليلة ضيقة. كانت فرقة "العرض العابر" هى أول جهود أسرة شوبرت والتى تم افتتاحها عام ١٩١٢ من القرن العشرين. فى البداية، قدمت فرقة "العرض العابر" عروضًا هزلية ساخرة لعروض برودواى الناجحة الحالية، وكانت تعتزم تقديم ترفيه بسيط "لرجال الأعمال المرهقين". اشتملت العروض

المتعاقبة على عدد أكبر وأكبر من النساء فى ملابس أقل وأقل. وبحلول العشرينيات من القرن العشرين، ضَمَّن آل شوبرت النساء العاريات فى العديد من المشاهد التى تتضمن أن يتدلين مثلما تتدلى الشربات من الثريات ويتخذن أوضاعًا تشبه التفاح والعنب والكَرَز فى سلة الفاكهة(١٥). كان إرل كارول هو المنافس الرئيس لآل شوبرت والذى فى مسرحية "الغرور" Vanities صور عريًا فعليًا: حيث قدمت ممثلاته من النساء أدوارهن وهن يرتدين مجموعة من الخيوط وعددًا قليلاً من الريش أو الخرز موضوعًا بشكل جيد. قدم الجمهور العديد من الشكاوى إلى قسم الشرطة الذى قام بدوره بحضور العروض حتى يتأكد من أن ملابس كارول القليلة لم تختفِ تمامًا. لم يتم توجيه الاتهام أبدًا إلى كارول بأى تهمة رسمية. وبالرغم من ذلك فقد جذب إليه انتباه الحكومة الفيدرالية. وفى حفلة بعد أحد العروض، دخلت امرأة شابة حوضًا للاستحمام (بانيو) مملوءًا بالشمبانيا وقُدم كارول إلى المحاكمة بتهمة مخالفة قانون فولستيد (١٩١٩)، الذى يمنع تصنيع أو الاتجار أو نقل المشروبات الكحولية فى الولايات المتحدة.

وبالرغم من أن عروض العُرى هذه قد أثارت بعض نقاد الثقافة، إلا أنهم نادرًا ما تكبدوا عناء فرض عقوبات رسمية. لم تتحد عروض النساء العاريات بالضرورة النظام الأخلاقى القائم، حتى إذا ما تجاسروا على ذلك. فقدمت هذه العروض الساخرة النساء كأشياء غير مؤذية تُستخدم لإشباع الرغبة الجنسية، وأكدت الهيمنة الذكورية على العلاقة الجنسية بين الرجل والمرأة وأن أمريكا هى الأرض التى تتحول فيها الأحلام إلى واقع. وبالرغم من ذلك، فإن كارول وبعد

ذلك آل شوبرت قد قدموا على خشبة المسرح عددًا من المسرحيات تظهر فيها النساء كأشياء مثيرة أكثر منهن بشرًا؛ حيث ظللن صامتات ولا حراك فى معظم أجزائها.

قابل الجمهور المسرحيات التى تصور الشخصيات الناضجة التى تُعرف نفسها عن طريق سلوكها الجنسى برد فعل مختلف تمامًا. فقد كانت هذه العروض هى التى تعارضت مع المادة ١١٤٠- أ من قانون العقوبات فى ولاية نيويورك. ينص هذا القانون فى جزء منه على أن أى شخص يشارك بأى فعل فى "مسرحية أو عرض أو استعراض أو ترفيه يهدف إلى تخريب أخلاق الشباب وغيرهم... سوف يُعد مذنبًا بارتكاب جُنْحة". يسمح هذا القانون، فى جوهره للنيابة العامة بتوجيه اتهامات إلى أى مسرحية إذا ما أظهرت توجهًا يهدف فقط إلى إفساد الطفل. ولم يكن مهمًا سواء شاهد الطفل المسرحية أو لا أو قد فسد بالفعل. وفى أكتوبر ١٩٢١، واجه آل وودز، وهو واحد من أكثر مخرجى هوليوود نجاحًا، واجه قوة بطش القانون ١١٤٠- أ كاملة. فخلال هذا الشهر افتتح المسرحية الكوميدية، "شبه عذراء" Virgin –The Demi . التى قابلها الجمهور بطلبات جماعية لفرض رقابة رسمية . بدأ كول مهنته عام ١٩٠٥ كمخرج لعروض ميلودراما الدم والرعد Blood and Melodramas. وبعد أن فترت شعبية هذا النوع من المسرحيات، تحول (كول) إلى مسرحيات الجنس الهزلية والتى وصلت شعبيتها إلى الذروة فى أوائل العشرينيات من القرن العشرين. كان الكاتب المسرحى آفرى هوبوود شريكة الرئيس. وبالرغم من وفاته فى حادث غرق عام ١٩٢٨، فإنه ساهم بثلاث وثلاثين مسرحية قُدمت على خشبة مسرح مدينة

نيويورك، وفى عام ١٩٢٠ قدم أربعة عروض فى برودواى فى نفس الوقت. تقع أحداث عرض وودز وهوبوود المشترك الساخر النمطى فى أماكن راقية يقطنها أُناس ذوو ذكاء وشخصيات غريبة الأطوار. كان الحوار راقيًا ومليئًا بألغاز الانحرافات الخفيفة والتورية المزدوجة. وعلى الرغم من أن الجنس هو الموضوع المحورى، فإن الجهود الحثيثة التى بذلتها الشخصيات المحورية للاشتراك فى أنشطة محرمة لم يتم السماح بها أبدًا[١٦].

فى مسرحية"شبه عذراء" يتزوج اثنان من معبودى هوليوود. وفى ليلة زفافهما، هجرت نجمة السينما "جلوريا جرام" زوجها "والى دين" عندما تلقت مكالمة من صديق قديم. ودون أن يعلموا ما إذا كانت الزيجة سوف تكتمل أم لا، وصفها محررو الصحف السينمائية بأنها تضم أنماطًا يدركها الجمهور الحديث بسهولة. فهناك نمط "شارلى شابلن" ونمط الفتاة الساذجة "مارى بيكفورد" ونمط بطلة مسلسل "مخاطر پولين" Perils of Pauline . وبالرغم من ذلك، كانت أكثر شخصية إثارة للازعاج هى شخصية "فاتى بولدن" وهى تشخيص واضح لشخصية "فاتى آربوكل" التى صوروها كرجل متهتِّك شَرِه للخمر، وزير نساء.

كان الأكثر إزعاجًا أن يقدما خمسة غافلين يلعبون لعبة البوكر - خلع الملابس- ومواجهة يهدد فيها والى بأن يجعل جلوريا تدفع "دَيْن زواجها". وبأسلوب وودز - هوبوود، وعد الحوار بدغدغة أكثر من العرض الذى تم تقديمه. خلع الغافلون ملابسهم حتى احتفظوا بملابسهم الداخلية فقط ولم يقصد والى بالفعل أبدًا أن يجد وسيلة للوصول إلى جلوريا فى الحقيقة. عندما عادت إليه فى الفصل الأخير يكشف أن طلاقهما لم يصبح نهائيًا أبدًا.

وبالرغم من ادِّعاء النقاد بأن العرض لم يكن لائقًا، ربما لم تكن "شبه عذراء" مسرحية تجتذب الانتباه الذى اجتذبته لولا أحداث بعينها فى هوليوود. فقبل افتتاح مسرحية "شبه عذراء" بخمسة عشر يومًا، ظهرت فضيحة "فاتى آربوكل" فى الصحف. فقد تم توجيه تهمة الذبح "لآربوكل" فى موت الممثلة السينمائية الشابة "فرچينيا راب". ذكرت الصحف أن "آربوكل" كان يطعن الآنسة راب فى أنحاء جسدها بزجاجة كوكاكولا أثناء اعتداء جنسى عنيف عليها. لقد ذهب بالفعل لرؤية آربوكل لأنها كانت حاملاً وغير متزوجة وكانت تحتاج إلى أن تقترض بعض المال منه. خاض ثلاث محاكمات وأخيرًا بَّرأه القضاء من التهمة عندما قرر أن الشكوى القضائية تقوم على ادعاءات كاذبة. وبالرغم من ذلك، فقد دمر هذا الحديث مستقبل آربوكل المهنى وقررت الاستوديوهات أن تُظهر عملها داخل المجال وخارجه. وفى عام ١٩٢٢، استأجرت رابطة المنتجين والموزعين السينمائيين (MPPDA) المكونة حديثًا "ويل هايز" ، المنسق للانتصار الساحق فى انتخابات ١٩٢٠ لوران ج. هاردنج والرئيس السابق للجنة الجمهورية القومية. أرادت رابطة المنتجين والموزعين السينمائيين من هايز أن يقوم بإصلاح صناعة السينما الكسيحة وإعادة تأهيلها ودفعوا لهايز، الذى لا يدخن والحريص على الذهاب إلى الكنيسة ولا يقترب من المعسكرات، مبلغ ١٠٠ ألف دولار كل عام من أجل الحفاظ على النظام الأخلاقى فى هوليوود. وفى الحال أعد "مكبث هايز" قائمة تحوى أكثر من مائتى شخص كانوا قد تم منعهم من السينما لأنهم كانوا يشربون كثيرًا ويتعاطون المخدرات أو يعربدون جنسيًا. وقد أسس قانون "السبعة أقدام" الذى يمنع أى قبلة من أن تستغرق "سبعة أقدام". وطلب أن تتضمن عقود الممثلين فقرات "أخلاقية" تنص على عقوبة تُوقع على الممثلين الذين يسلكون "سلوكًا فاسقًا"(١٧).

من المستحيل الربط بين حدث "آربوكل" وقرار منتجى السينما الذى ترتب عليه أن يقوموا بتنظيم أنفسهم بشكل مباشر من أجل المطالبة بفرض رقابة على المسرح فى نيويورك. وبالرغم من ذلك، جعل المناخ الذى خلقته هذه الأحداث واضحًا أن الموقف المتقلب (سريع الزوال) أصبح متداعيًا. وعندما تم افتتاح مسرحية "شبه عذراء" فى بترسبرج فى ٢٦ سبتمبر، أمر مدير قطاع الأمن العام وودز بحذف بعض السطور والأحداث. وعندما رفض المنتج، تم إغلاق العرض. سعد "وودز" لحصول عرضه على "مليون دولار دعاية " لكن هذا أغضب "هوبوود" . وافتتح "وودز" العرض فى نيويورك فى ٨ أكتوبر. رفضت المقالات النقدية العرض باعتباره محاولة مخادعة للتكسُّب والربح من السمعة السيئة التى أثمرتها فضائح هوليوود. وصف "ألكسندر وولكوت" شخصيات هوبوود بأنهم "شخصيات" مبهرجة قليلاً ومخادعة" إلا أنهم "مجموعة أخلاقية" بصفة عامة. حيًّا ناقد جريدة "ڤارايتى" Variety هوبوود على قدرته على تحقيق التوازن وهو يقود العمل على "عجلتين حول منحنيات خطرة فى الحوار"، وتوقع أن جمهور حفل المساء سوف يحظون بضحكات كثيرة [18]. وكان واضحًا أن الناقد الأدبى لجريدة "كوميرشال" Commercieal لم يكن مستمتعًا بالتلميحات الجنسية للمسرحية. فقد زعم أن "وودز" "وهوبوود" قد أعطيا لحركة الرقابة "دفعة قوية" . وأدان المسرحية "كبذاءة محضة"، و"تَرْقَى إلى مستوى المرض"، وأعلن أنها لا تحوى "حكمة أو فكاهة أو حبكة" وقد تم تصميمها بحيث تحوى كل الابتذال الذى يمكن نشره خلال المساء[19]. من الواضح أن رئيس القضاة، "ماكدو"، والعديد من المواطنين الآخرين اتفقوا مع الناقد الثائر، واستدعى "وودز" "وهوبوود" إلى مكتبه فى ٣٠ نوفمبر للإجابة على شكاوى "بأن" مسرحية "شبه عذراء" "تُشكل" عرضًا

غير أخلاقى. رفض "وودز" إجراء أى تغييرات فى النص وبذلك فرض اللجوء إلى المحاكمة [٢٠]، فعُقدت جلسة المحاكمة الأولى للاستماع للشهادة فى ٧ نوفمبر. استمع "ماكدو" إلى شهادة أولئك الذين عارضوا العرض. وكان "چون سومر"، الذى خلف أنتونى كومستاك كسكرتير جمعية قمع الرذيلة على رأس المدَّعين. وبالرغم من ذلك رفض رئيس القضاة سماع شهادة من يعملون فى مجال المسرح. فقد أعلن أن واجبه هو أن "يكوِّن رأيًا عن هذه المسرحية إذا ما كانت سوف تَلْقَى قبولاً لدى إدراك الرجل العادى والمرأة العادية"[٢١]. وفى ١٤ نوفمبر، وجد "ماكدو" أن "وودز" مذنب لتقديمه مسرحية مُسيئة، وقام بفرض غرامة قدرها ألف دولار عليه، وأحال القضية للمحاكمة فى محكمة الاستئناف.

فى الوقت نفسه ،أعلنت صحيفة "ڤارايتى" أن كل هذه الدعاية قد جلبت تدفقًا للأموال إلى شباك التذاكر"[٢٢]. أصر "ماكدو" على أن يقوم "وودز" بإغلاق المسرحية، إلا أن الأخير رفض ذلك. وفى الوقت نفسه، أعلن "وودز" أن مسرحية "شبه عذراء" هى أكثر مسرحية شهرةً فى العام [٢٣]. وكانت المحاكمة قد أوشكت أن تبدأ فى ٢٨ نوفمبر، لكن وفى محاولة لإغلاق عرض وودز قبل هذا التاريخ، دخل "چون جيلتشرست"، مُفوَّض التراخيص، إلى المعركة عندما سحب ترخيص الأشغال الخاص بالمسرح المنتج. فقد تحجج بأن سلطته لاتخاذ مثل هذا القرار لاتعتمد على أى قرار من المحكمة. وادَّعى أن مرسوم عام ١٩١٣ يمنح مفوَّضى التراخيص السلطة فى سحب تراخيص دور السينما لدواعى مخالفة قوانين الحريق والسلامة، وأن هذا يمتد أيضًا إلى المسرح المُجاز بشكل قانونى [٢٤]. قدم وودز استئنافًا للحكم أمام محكمة ولاية نيويورك العليا لاستصدار أمر قضائى

وكسبه [٢٥] واستمر تقديم مسرحية "شبه عذراء" فى العرض كالمعتاد. وفى الوقت نفسه، عُقدت هيئة المحلفين الكبرى لتعديل لائحة الاتهام وصياغتها فى ٢٣ ديسمبر. وسُمعت شهادة "ماكدو" و "سومز" والعديد من رجال الشرطة الذين حضروا العرض. وفى تحرك أثار الدهشة، قام بإهداء "وودز" هدية عيد الميلاد مبكرًا برفض الدعوة فى نفس اليوم [٢٦].

لم تنته مشاكل "وودز" بعد. فقد ألغت المحكمة العليا أمرها القضائى، وبذلك أفسحت الطريق أمام "جيلتشرست" لإغلاق مسرحية "شبه عذراء"[٢٧]. أخذ "وودز" قضيته إلى محكمة الاستئناف الفيدرالية. عارضت هذه المحكمة تفسير "جيلتشرست" كمرسوم مدينة نيويورك من حيث تطبيقها على المسرح المباشر، فقد تجاهلت تمامًا ادعاء "جيلتشرست" بأن مسرحية "شبه عذراء" هى بمثابة مسرحية غير أخلاقية. وبدلاً من ذلك، ركزت اهتمامها حول خطورة أن يُقيِّم شخص واحد المعايير الأخلاقية لكل الفن المسرحى فى نيويورك. فقد أعلنت:

إنها القوة الأخطر كشىء أن نخوِّلها لفرد واحد... يبدو تفسيرًا غير عادى للقانون أن يسمح لتلك القوة أن تفرض رقابتها على كل المسرحيات الأخرى غير الأفلام. أن تمنح لفرد واحد، يقوم عمدة الولاية بتعيينه وأن لا تخضع للتصديق عليها من أى كيان محلى ولا يمتلك أى معايير يسترشد بها فى عمله وبدون أى خلفية متخصصة تمكِّنه من الإدلاء بشهادة أمام اللجنة أو تبرير قراره [٢٨].

وبالرغم من أنه كان مقررًا لمفوض التراخيص أن يكون عنصرًا محوريًا فى قضايا الرقابة فى المستقبل، إلا أن هذا القرار قد شكَّل انتصارًا عامًا بالنسبة

للمنتجين. قبل هذا القرار، كان المفوض يحتاج فقط إلى الإشارة إلى أن تصريح المسرح يتعرض للخطر وكان أصحاب المسارح يصرون على تغيير المسرحيات أو الانسحاب. لقد تقلصت هذه القوة بشكل جذرى الآن. أغلقت عروض وودز أبوابها بهدوء فى نهاية موسم ٣ يونيو ١٩٢٢، وكانت قد قدمت ما يقرب من ٣٠٠ ليلة عرض أمام ما يفوق ٢٠٠ ألف شخص[٢٩].

الرقابة علي المسرحيات وهيئة محلفي المسرح

كانت المعركة حول الرقابة قد بدأت لتوِّها. عارض الحاكم "ناثان ميلر" الرقابة. ومع ذلك، فقد نُظرت عدة تشريعات فى "ألبانى" أثناء مغامرة مسرحية "شبه عذراء"، وبدا أن نمطًا بعينه من السيطرة الرسمية يتم التحضير له بالتأكيد[٣٠]. أصر معارضو الرقابة أن الرقيب لا بد وأن يكون خائفًا جدًا ليسمح بخطاب يتعلق بالجسد أو العلاقات الجنسية، وأصروا أنهم سوف "يطهرون" "الدراما من كل إشارة طائشة لحقيقة أن الرجال والنساء ذوو سمات جنسية ويمكن أن يكون لديهم رغبات حسية"[٣١]. حذر ألكسندر وولكوت بأن رقيب الولاية ربما "يكون غير قادر على التمييز بين مسرحية جميلة لكنها غير مريحة... والابتذال المحض"[٣٢]. جادل معلق "الأمة" شروطًا ظلت أصداؤها تتردد فى التسعينيات من القرن العشرين:

المرح... ذلك الذى وعد أن يحافظ على نظافته ورقيه... عليه أن يتحاشى الجديد، وأن يُغلق ابوابه أمام العبقرى ويتنكر للروح المبدعة وأن يقيم مؤسسته على مبدأ ذى صلابة وتراخٍ روحانى... أن إخراس الفنون على الإطلاق بمثابة تعريض ذاتك لخطر إخراسهم جميعًا تمامًا، وإن محاول كبح العملية

الإبداعية يعنى الإدراك الخاطئ لطبيعتهم ذاتها والاستعاضة عمًا هو إنسانى بالآلة، والحياة بالموت (٣٣).

كبتت الأصوات المعارضة للرقابة أعداءها الذين كانوا متحمسين لرأيهم بنفس القدر. كان "د. چون روتش"، راعى كنيسة "كالفارى باتست"، من بين أكثر الأصوات صخبًا والذى حشد دعاية مكثفة من أجل استنكاره المسموم للمسرح بين شعبه. فقد ألقى باللوم على المسرح فى تصاعد معدل الطلاق، وانغماس جمهور الشباب فى الفسق وفى إغراء أبناء الأبرشية للانصراف عن مدارس الأحد. وادعى أن الأوضاع فى المسرح الأمريكي قد دمرت "ذلك السمو والسحر الأنثوى الذى خلقه الرب للأهداف النقية المقدسة". وذهب أبعد من ذلك حيث أضفى على معارضته قدرًا ضخمًا من معاداة السامية:

سقط المسرح اليوم تقريبًا تمامًا فى أيدى مجموعة صغيرة من اليهود. من المؤسف جداً أن يستحوذ أى عرق واحد فقط على العمل المسرحى بكامله... يجب على الشعب الأمريكى أن يكون له مسرح أمريكىً... المثير للدهشة أن يسمح الشعب الأمريكى لمثل هذه السطوة. وجب عليه أن يتخلص من ذلك الاسترقاق (٣٤).

دفع "ماكدو"، كبير القضاة أكثر لإشعال هذه الحرب. ففى مقال مطول نشرته جريدة Sunday Evening Post فى يناير ١٩٢٢، بعد أن برَّأت المحكمة العليا "وودز" بفترة قصيرة، شرح فيه المخاطر التى تقع على الشعب من جرَّاء المسرح. ادعى "ماكدو" أن المخرجين يهاجمون الأخلاق الأرثوذوكسية على الملأ بادعاء أن المعايير التقليدية للياقة والأخلاق لم تعد تصلح لهذا الزمان. ودون أن يذكر اسم "وودز" بالتحديد، أشار بأن "بعض المخرجين مع تجريد النساء من ملابسهن على

خشبة المسرح". وأشار أنه لولا القانون، "لما تردد بعض هؤلاء الناس فى تقديم مسرحية تعرض مشاهد عرى كامل ويذهبون بالمشاهد واللغة إلى أى مدى"، وتذمر من أن المخرجين يفدون الممثلين ذائعى الصيت واعترض على أن "الناس الذين يحيون حياة راقية نظيفة" كانوا مادة لمثل هذا الفحش(٣٥).

بالرغم من ذلك، توقف ماكدو فجأة عن المطالبة برقابة رسمية للولاية وبدلاً من ذلك، أجاز خطة كان قد قدمتها العديد من المنظمات التى تمثل كُتَّاب المسرح والمخرجين والممثلين. وكما أوضح الأمر، أنه على لجنة مستقلة أن تقدم النصيحة لمفوض الشرطة فى ما إذا كانت المسرحية تقع تحت طائلة القانون أم لا. فإذا ما قررت هذه اللجنة أن المسرحية تتصف بعدم الأخلاق، يجب أن يتم إغلاقها. وإذا ما كان القرار غير حاسم أو غير مقنع، يُسمح للمسرحية أن تستمر فى العرض المدة المقررة لها.

تشكلت القواعد الأساسية "للعبة المُحلَّفين"، حيث عُرفت هذه اللجنة بهذا اللقب، فى ٢٤ يناير ١٩٢٢ ، احتشد العديد من مئات المواطنين من مختلف المهن ليكونوا لجنة التحكم ولكى يضمنوا الموضوعية، لم يسمحوا لأى فرد مرتبط بالعمل فى المسرح أو منظمات الإصلاح بالمشاركة فى اللجنة. وإذا ما تقدم أصحاب العروض بشكاوى من قرار اللجنة، سوف يُطلب من لجنة مكونه من اثنى عشر محكمًا، غير معروفين لبعضهم البعض حضور العرض موضع النزاع وأن يقرروا كلٌّ على حدَة وبشكل خاص، ما إذا كان العرض لائقًا أو غير لائق. وبهذه الطريقة، يمكن تجنب التأثيرات المربحة للدعاية والدعاوى القضائية بالمحاكم. وافقت الرابطة الأمريكية للمؤلفين وكُتاب الدراما الأمريكيين وجماعة إنصاف

الممثلين ورابطة مديرى الإنتاج على إغلاق العروض التى صدر بصددها حكم إغلاق، دون الأخذ فى الاعتبار بالالتزامات التى تفرضُها العقود وإجراءات طلبات التعويض عن الخسائر. وافقت المدينة بدورها على التخلص من سلطة النيابة العامة.

الدعوة ضد اليهود والأمريكان الأفارقة

عندما ظهرت أول حالة اختبار فى منتصف موسم ١٩٩٢/ ١٩٢٣، أصبح واضحًا أن المدينة لا تنوى الالتزام بالقوانين التى ارتضتها من قبل. ففى ٢٠ ديسمبر ١٩٩٢، افتتح "شالوم آشى" عرضه "إله الانتقام The God of Vengeance على مسرح "پلاى هاوس".

قام "أليس كروسر" بإخراج العرض والممثل الأسترالى الأسطورى "رودلف شيلد كروت" بدور البطولة. وكانت المسرحية قد قُدمت فى أوروبا لأول مرة عام ١٩٠٧ على مسرح "ماكسى رينارت" "مسرح دوتشز" Dutsches Theater؛ حيث قام "شيلد كروت" أيضًا بأداء الدور الرئيس فى العرض. وخلال العقد التالى، تمت ترجمتها إلى العديد من اللغات وتقديمها على خشبة المسرح فى روسيا وأستراليا وپولندا وهولندا والنرويج والسويد وإيطاليا. وفى نيويورك، أصبحت جزءًا أساسيًا فى الربرتوار اليهودى بعد العرض الأول فى ألمانيا بفترة قصيرة[٣٦].

وسط أشكال مختلفة للمسرحيات التى تتناول موضوع بيوت الدعارة والتى كانت موضع جدال كثير فى العقد الأول من القرن العشرين، تمثل مسرحية "إله الانتقام" مساهمة "آشى" للمذهب الطبيعى الأوروبى فى طابعها السامى"(٣٧)، كما يرى "هارلى إردمان". تحكى المسرحية قصة "يانكل"، عضو يهودى پولندى، يُدير مع زوجته "سور" بيتًا للدعارة فى الطابق الأرضى من منزلهما. ينتابه شعور بالذنب إلا أنه يرفض التخلى عن عمله لأنه مربح جدًا. ومع ذلك، اعتقد أنه إذا ما حافظ على نقاء ابنته "ريفكل" وتقديمها وهى عذراء إلى زوج محترم، ربما يكون بإمكانه التكفير عن ذنوبه. وحتى يبارك خطته، اشترى توراة يعتقد أنها سوف تحمى "ريفكل" من أى تدنيس. وبالرغم من ذلك، أخفق "يانكل" فى إدراك أن ابنته واقعة فى حب واحد من الداعرين الذين يعملون معه. وهو "مانك". وفى مشهدين حميمين، يتعانق "مانك"و "ريفكل" ويقبل أحدهما الآخر ويتعاهدان على الزواج.

احتوت مسرحية "إله الانتقام" على أشياء مثيرة لاستفزاز الرقباء أكثر من اللازم. فإلى جانب موضوع حب الوطن، فقد تناولت موضوع الدعارة وتقع أحداثها فى بيت للدعارة، وكان واضحًا ضمنيًا أن الطبقة العليا المحترمة مدعومة من الطبقة الدونية الدنيئة، كما حدث فى مسرحية "مهنة السيدة وارن". الأمر الأكثر أهمية، بالنسبة لليهود أخيرًا، أنها ربما وضعت التوراة - وهى الشىء الأكثر أهمية فى التقليد اليهودى - فى موقف يحتمل الكفر.

بالرغم من أن النقاد من الصحف اليومية الكبرى لم يكن لديهم عادة كتابة مقالات نقدية عن العروض المسرحية التى تُقدم فى قلب المدينة التجارى، إلا أن

عـرض "شيلد كـروت" الأمـريكى الأول قـدم لهم حـافـزًا قـويًا للكتـابة. لم يكن رد الفعل للمسـرحية سهلاً بصفة عـامة. وبينما كان الجميع يمتدحون "شيلد كروت"، لم يسـتطع العديد مـن النقـاد حـمل أنفسـهم على مناقـشـة مضـمـون المسـرحـيـة. وتجنب "برنـز مـانتل" تمـامًا التـصـوير الصـارخ للجنسـيـة المثليـة للمرأة كمـا فـعل "هـايوود برون". حذر الأخيـر قـراءه أن المشاهد بين "مـانك" و"ريفكل "جعلتنا نشـعر بالغثيـان والحـذر، "فـالمسـرح الأمـريكى لم يحـقق بعـد بصـراحـة مطلقـة فى تناول الرذائل الأكثر تقليـدية. بإمكاننا تحـمل الانتظار حتـى نكسب هذه المعـركة قبل أن نُقْدِم على مغامـرة التفسخ والانحلال"[٣٨]. كرر نـاقـد صـحـيفـة "ذا صَنْ" The Sun موضـوع الشـعـور بالغثـيـان عندمـا حـذر جـمهـوره من أنه يجـب أن يكون لهم مـعـدة قـوية لا تتـأثـر بالصـدمـات" إذا مـا أرادوا حـضـور مـسـرحـيــة "إله الانتـقـام"[٣٩].كان نـاقـد صـحـيـفـة The Evening Post أحـد قـلائل الصـحـفـيـين الذين ذكـروا اللقـاء الغـرامى بين الشـابتين الصـغيـرتين. فقـد ذكـر بصـراحـة أن "ريفكل" كـانت "ضـحـيـة لامـرأة سـحـاقـيــة"، إلا أنه لم يوضـح كـيـف ومـتـى حـدث هـذا [٤٠]. زعـم "هـارى وينبـرجـر"، المحـامـى البـارز والذى يقـوم بالإنتـاج أحـيـانًا، بأنه يسيطر على العـرض ونقله إلى مـسـرح "جـرينويتش ڤـيليـدچ" ثم إلى مـسـرح "أپولّو" فى شـارع اثنين وأربعين حيث افتُتح فى ١٩ فـبراير ١٩٢٣، أثبت هـذا الانتـقال الأخيـر أنه بمثـابة تراجـع للعرض. إذا مـا ظل العـرض داخل الحـدود البـوهـيمية "لجرينويتش ڤيليدچ"، ربمـا كـان بـإمكانه استكمـال فـتـرة العـرض الخـاصـة به دون إزعـاج. حـفـز انتـقـال العـرض من وسط المدينة إلى أطرافهـا ومن التهـميش إلى التيـار السـائد، حفـز على ظهـور مقـاومة للمسـرحيـة.اعـتـرض "آرثر هورنبلو"، وهـو أحـد النقـاد القـلائل جـدًا الذين كتبـوا مقـالات نقـدية عن عـروض مسـرح "أپولّو"، بـأن اليـهـود والبـوهـيمـيين من

مسرح "ڤيليدج" قد أفسدوا "قدسية بيت الشارع الثانى والأربعين" ووبخ الشرطة "لسماحها لشىء من هذا القَبيل" بالاستمرار أمام جمهور من الأسوياء جنسيًا(٤٤).

وبدون علم "هورنبلو"، بدأت السلطات بالفعل فى عمل تحريات حول مسرحية "إله الانتقام". وبالرغم من ذلك، لم تقنع نتائج التحقيق جمعية "كبح الرذيلة". وبدلاً من ذلك، قدم الحاخام المبجل "چوزيف سيلڤرمان"، حاخام معبد عمانويل المتقاعد ذو المكانة الرفيعة، والذى اعتقد أن هذه المسرحية معادية للسامية - شكوى مبدئية. ربما يكون من الصعب تفسير هذا الاتهام. إذا ما أخذنا فى الاعتبار حقيقة أن المؤلف والمخرج وكل العاملين فى العرض، ما عدا عضو واحد كانوا يهودًا، ومع ذلك فقد كان الهدف من عرض مسرحية "إله الغضب" أن تكون معالجة على غرار المذهب الطبيعى ليهود شرق أوروبا. فعندما هاجر هؤلاء اليهود بأعداد كبيرة إلى الولايات المتحدة الأمريكية فى العقدين الأولين من القرن، خلقوا حولهم أجواء "كبيرة من عدم الثقة". فقد عاشوا فى نيويورك فى أحياء مقصورة على اليهود فى أراضى الجانب الشرقى المنخفضة، وكانوا يتحدثون اللغة اليدية ويروجون للسياسة الراديكالية ويدعمون الفن الحديث ويرفضون التقليد. ومن ثَمَّ، اختلف أسلوب تقديمهم تقاليدهم العرقية لدرجة كبيرة عن اليهود الأكثر تحفظًا الذين هاجر أسلافهم من شمال ووسط أوروبا خلال منتصف القرن التاسع عشر. جعل هؤلاء اليهود استبعاد المجتمع البروتستانتى الأبيض هدفهم الرئيس. فقد توحدوا مع الطبقة الوسطى والطبقة فوق الوسطى البروتستنتينية، وقاموا ببعض الإصلاحات فى عبادتهم ودعموا بشدة القضايا الخيرية وشاركوا فى الأعمال الفنية. لوثت مظاهر ارتباط اليهود بالدعارة والعنف والنساء، الصورة التى جاهدوا كى يخلقوها (٤٥).

وأمكن لمسرحيات مثل "إله الانتقام" أن تشعل نيران معاداة السامية التى كانت تهدد بالاشتعال دون أن يستطيع أحد السيطرة عليها. قامت رابطة The ku Klux klan بمبادرات سياسية هامة؛ حيث عرضت حماية الأمريكان من اليهود. أكثر من ذلك، جاء وصف "بالمر" المحامى العام قانون الهجرة لعام ١٩١٩ بأنه وسيلة لتخليص الأمة من أولئك "الغرباء الذين ينتمون إلى طائفة تتسم بتشوه ذهنها وعدم اللياقة فى شخصيتها". والذين يحاولون إقامة حكم للإرهاب فى الولايات المتحدة (٤٦). كان واضحًا أن مسرحية "إله الانتقام" كانت نتاجًا لهذه الثقافة الأجنبية التى أهانت وأخافت اليهود الذين استوعبهم المجتمع.

عملاً على الشكوى التى تقدم بها الحاخام "سيلفرمان" ودون أى تدخل أو مساهمة من قاضى المسرح، بدأت هيئة المحلفين التى تبحث فى صلاحية القضية للعرض أمام المحكمة مشاورات سرية. وبالرغم من ذلك، لم تتمكن تهمة أن مسرحية "إله الانتقام" تحوى إهانات عرقية من الدخول فى دائرة المشاورات بشكل قانونى. فهيئة المحلفين بإمكانها أن تكون مؤثرة فقط فى حال ما خالف العرض المحاذير التى فرضها قانون العقوبات على "العروض المسرحية التى يُنسب لها اتهام". إلا أن حقيقة أن الشخصيات المحورية فى المسرحية كانوا مالكين لبيت دعارة والعديد من الداعرين وأن أحداث أحد المشاهد تقع فى حجرات تمارس فيها النساء تجارتهن، أو أن المسرحية قد تعرضت لمحاولة إغواء تمارسها النساء لنساء مثلهن - قدم كل هذا أكثر من مبرر لهيئة المحلفين لاتخاذ موقف. زاد من قوة القضية حقيقة إن اليهود "مستقيمى الأخلاق" كانوا يدعمون هذا التصرف ضد اليهود "الفاسدين".

وفى ٦ مارس ١٩٢٣، ظهر رجال الشرطة فى كواليس المسرح وأعلنوا أن هيئة المحلفين قد أدانت "ميشيل سلوين"، مالك المسرح و "وينبرجر"، المخرج، واثنى عشر عضوًا من أعضاء الفرقة. وبناءً على طلب "وينبرجر" ، استمر عرض المسرحية عرضًا متواصلاً. لم تقبض الشرطة على أحد، وظهر الأربعة عشر عضوًا الذين أدانتهم هيئة المحلفين صباح اليوم التالى فى قاعة المحكمة العامة. أقرت المحكمة بأن الجميع غير مذنبين وعادوا إلى المسرح ليقدموا عرض الماتينيه.

تم إغلاق العرض قبل استئناف المحاكمة فى مايو ١٩٢٣ . لم يكن أمام "وينبرجر" حقًا فرصة وهو الذى كان قد تصدى للدفاع عن نفسه وعن زملائه. فلم يسمح القاضى هذه المرة بسماع شهادة خبراء أمثال "يوچين أونيل" و "إلمر ريسى" أو شهادة العديد من قادة اليهود المرموقين. فقد حكم بأن هؤلاء الأفراد كانوا قد شاهدوا العرض بعد التعرض للاتهام وأن هناك تغييرات قد أُدخلت على العرض. اعترض "وينبرجر" على هذا محاولاً إقناع هيئة المحلفين بأن المسرحية محل الاتهام قد أصبحت لائقة تمامًا مثل الكتاب المقدس أو مسرحيات شكسبير. استجاب "چيمس ج. ولاس"، مساعد محامى المقاطعة وهو شخصية محورية بارزة فى محاكمات الرقابة اللاحقة، بقوله، "تختلف مفاهيم اللياقة العامة فى زمن شكسبير عن تلك المفاهيم السائدة اليوم"، وأى فرد يحاول تقديم مسرحياته فى صورتها الأصلية يجب "أن يُقدم إلى المحاكمة بالتأكيد". وفى اتهامه لهيئة المحلفين، جادل بأن قرار شكسبير بكتابة "مسرحيات عاهرة" ليس دفاعًا. ووجه تعليماته إلى المحلفين بعدم آخذ "أدب العالم" فى الاعتبار؛ لكن

التركيز على المسرحية موضوع المحاكمة فقط. قال، "يشتاق جمهور نيويورك أن يشاهدوا دراما خالصة. يريدون مسرحيات لائقة. تعارض العروض غير الأخلاقية وغير اللائقة... وحتى إن كان الهدف منها تعلُّم درس أخلاقى، فلا يمكن أن نتعلمه من خلال الكلمات أو السطور أو الأفعال التى تصل إلى حد الخروج عن الأخلاق أو عن طريق الفحش"(٤٧).

لا يثير الدهشة أن تستغرق هيئة المحلفين ٩٠ دقيقة فقط حتى يصلوا إلى قرار. جاء قراراهم بإدانة كل من "سكيلد كروت" و "وينبرجر" وتغريمهما مائتى دولار. حكمت المحكمة بإيقاف المتهمين الآخرين. استخدم العديد من المشاهدين المحاكمة كى يثبتوا أن القوانين الحالية التى تمنع العروض المسرحية غير الأخلاقية، ترى أنه ليس ضروريًا أن يكون هناك رقيب رسمى. انتهزت جريدة التايمز "الفرصة كى تحذر الفنانين من أنهم ليسوا فوق القانون. أشار الكاتب إلى " أن هناك قانونًا للعقوبات يجب أن يظهر له الرسامون والكُتاب وكُتاب المسرح والممثلون ومديرو المسرح الاحترام الواجب"(٤٨).

استشاط "وينبرجر" غضبًا. وأعلن أن أى جماعة، سواء كانت من اليهود أو الكاثوليك أو ku Klux klan تشعر بالإهانة، لها الحق الآن فى منع مسرحية بادعاء أنها غير أخلاقية (٤٩). شعر أعضاء آخرون فى جماعة مسرح نيويورك بالصدمة بنفس القدر. طالب ناقد من مجلة "الأمة" أن يعرف لماذا لم يعترض أحد على مسرحية "شوبرت" الاستعراضية الأخيرة والتى صورت امرأة من الكورس لا ترتدى شيئًا فى المنطقة فوق الوسط غير "قطعة رفيعة من الشيفون" ، بينما حكمت المحكمة بأن مسرحية "إله الانتقام" وهى واحدة من أكثر المسرحيات

الأخلاقية تأثيرًا، بأنها مسرحية فاحشة (٥٠). حتى "هايوود برون"، الذى لم يكن مقاله عن العرض غير وَدُود، عارض القرار:

نريد أن نعرف بالتحديد وعلى وجه الدقة أى أذى أُلحقه عرض "إله الانتقام" بالمجتمع. فقد ناقشنا طبيعة المسرحية بالتفصيل بعد ليلة العرض الأولى. فقد أراد الذين ذهبوا لمشاهدة العرض بعد ذلك أن يشعروا بالصدمة. من المحتمل جداً أنهم شعروا بهذه الصدمة. ماذا فى ذلك؟ (٥١).

وبالرغم من أن محكمة الاستئناف قد رفضت الاتهام أخيرًا، إلا أن فريق العمل فى مسرحية "إله الانتقام" كان أول فرقة من الممثلين تتم إدانتها بتقديم عرض غير لائق.

ظلت أصوات التذمر من عدم أخلاقية المسرح الحديث فى الازدياد باستمرار. اعترض "آرثر هورنبلو" بأن مشهد الإغواء فى المقبرة فى مسرحية "آلة الجمع" " The Adding Machine لإلمر رايس" Elmer Rice ما هو إلا "حلقة شديدة البذاءة لا يمكن التماس العذر له على الإطلاق". فإذا لم يوقف المؤلفون والمخرجون "التيار المتصاعد من قذارة المسرح... فسوف يُجبر هذا السلطان آنيًا أم لاحقًا على التدخل من أجل الصالح العام"(٥٢). أبدت مجلة المسرح الملاحظة التالية: "تدفق مؤخرًا فيضان من القاذورات وعدم اللياقة إلى المسرح الأمريكى، ووصلت إلى نتيجة "أن العلاج الوحيد يكمن فى السيطرة الرسمية على الموقف"(٥٣). اشغل سبعة وكلاء كل على حدة أنفسهم بازدياد أعداد المسرحيات التى أطلقوا عليها مسرحيات قذرة. كان من بينهم لجنة للشرطة ولجنة الخدمة الاجتماعية للكنيسة الأسقفية ومجمع كنائس نيويورك وهيئة محلفى المسرح

ومجلس الأسقف الميثودى للاعتدال والعزوف عن التطرف وتحريم المسكرات والحفاظ على الأخلاق وجمعية "د. إدوارد يونج" لمنع الجريمة وجمعية كبح الرذيلة.

كان "چون سومر"، سكرتير جمعية كبح الرذيلة، أكثر قسوة بكثير فى هجومه على المسرح من أى من زملائه . فقد استخدم باستمرار مجاز "المجارى" ليؤثر على القراء ويوحى لهم بأن المسرح غير المسيطَر عليه ما هو إلا تهديد لصحة المجتمع، وأصر على أنه يجب أن يشارك المخرجون الذين يقدمون أعمالاً مسيئة فى تقديم أعمال تتسم باللياقة"(٥٤). وبالرغم من أنه أعلن أنه يدعم المسرح الخالص، إلا أنه أعلن أن العديد من القوى الخارجية قد أفسدته. **أولاً**: كانت هناك الصحف التى بدلاً من أن تفضح العروض غير الأخلاقية، سعت إلى زيادة مبيعاتها بنشر صور فوتوغرافية "لجميلات المسرح شبه عاريات فى الأجزاء الخاصة بالصور المطبوعة".

ثانيًا : ألقى باللوم على "استقلالية المرأة" فى خلق جمهور من المتلقين. وجادل بأنه لعلاج هذا الموقف يجب إعادة تعليم النساء كيفية استخدام أوقات فراغهن ليس للتسلية، بل للعمل فى مهام "يطلقون عليها باحتقار استرقاق". وأخيرًا، كما فعل "چون روتش ستراتون"، أشار إلى مخرجى نيويورك من اليهود، وحث الأمريكان على إنقاذ مسرحهم من "الأجانب".

الأمر متروك للذين يفخرون بالمسرح وبما كان عليه قبل أن يسيطر عليه عنصر جمع المال غير الأمريكى والبريطانى... إنه عنصر البطن belly element،

والربح لفئة قليلة طماعة تسعى لتحقيق الربح تلطخ اسم المسرح الأمريكي الجيد فى الوحل وطين الانحراف والإفساد الأجنبى (٥٥).

وبمرور القرن ظهرت إشكاليات عرقية وعنصرية أكثر. ففى فبراير ١٩٢٤، أصبحت مسرحية "يوچين أونيل" "كل أبناء الرب لهم أجنحة" All God,s chillun' Got Wings هدفًا لحملة شرسة ذات دوافع عرقية. تحكى المسرحية التى قدمها مسرح المقاطعة Provincetown Playhouse، قصة مأساوية لرجل أسود هو "چيم هاريس" وزوجته البيضاء "إيلا دونى". وبناءً على إصرار "چورج چين ناثان"، نشرت "د. ل. منشن" المسرحية فى عدد فبراير من " أمريكان ميركرى". حتى الكثيرون الذين أقروا المسرحية كعمل أدبى استهجنوا الأمر عندما علموا أن الممثلة البيضاء "مارى بلير"، والتى تقوم بدور رئيس أمام "پول روبسون" ، عليها أن تقوم بتقبيل يده. وبعد الإعلان عن افتتاح المسرحية بفترة قصيرة، نشرت "بروكلين إيجل" Brooklyn Eagle قصة، قامت على أساس إشاعات، بأن الممثلة البيضاء "هلين ماكلير" قد رفضت الدور بإباء بسبب هذا المشهد. وبالرغم من إنكار "بورفنس تَونْ" للشائعة بتوضيح آن الآنسة "بلير" قد عُرِض عليها الدور أولاً، إلا أن المعارضة ازدادت. وعندما سأل الصحفيون الكاتب المسرحى "أغسطس توماس" عن رأيه فى العرض، أجاب بأنه لم يكن ليكتب مثل هذه المسرحية ورجل أبيض بوجه مصبوغ بالسواد يقوم بدور "چيم". وقال مشيرًا إلى فريق العمل متعدد الأعراق، "الترتيبات الحالية ذات توجه نحو تحطيم الحدود الاجتماعية والتى من الأفضل أن تُترك دون التعرض لها"(٥٦).

هاجمت صحيفة "نيويورك أمريكان" التى يرأسها "وليامز راندولف هيرست" العرض التالى بشكل يومى. ردد عضوٌ فى هيئة محلفى المسرح مرارًا وتكرارًا أنه يعارض أى نوع من أنواع الفسوق واللا أخلاقية، ونصح بمنع عرض المسرحية على الرغم من أنه لم يقرأ النص. وأعلن "چون سومر" باسم سلامة الأمة بأن مثل تلك المسرحية من شأنها أن تثير شغبًا عرقيًا. وحث الشرطة على أن تقوم بإغلاقها قبل أن تفتح للعرض. تلقت قاعة "ستى" City Hall اعتراضات من كهان سود وبيض: حتى إن أمًا لأحد الأطفال القوقاز الذين يقومون بدور صغير فى استهلال المسرحية سحبت ابنتها من المشاركة فى المسرحية. انهال وابل من رسائل الكراهية معلنة أن "أونيل" "عار على عرقه وعلى دينه" واتهمته بأنه "شخص يهودى منحرف جنسيًا متنكر تحت اسم مسيحى حتى يقوم بدعاية تخريبية هدامة للبابا". حتى إنه كان هناك تهديد بإلقاء قنابل على المسرح: مشيرًا إلى أن المسرح سوف يمتلئ بالموتى إذا ما تم افتتاح المسرحية (٥٧).

أوضح أونيل، بأسلوب مراوغ نوعًا ما، أن مسرحية "كل أبناء الرب لهم أجنحة" لا تدور حول موضوع العرق بل "الإنسانية". وأصر أن "چيم" و "إيلا" ليسا رمزين لعرقهما، بل فردان يواجهان أزمات فى علاقاتهما يمكن أن يواجهها أى زوجين. واعترف بأن مشاكلهما هى نتاج "لميراثهما العرقى". ومع ذلك أصر بأنه كان شغوفًا بفكرة صراع الكائنات البشرية من أجل إقامة علاقة بالرغم من العوائق التى يستعصى التغلب عليها:

اقر بأن هناك تحاملاً ضد الزواج المختلط بين البيض والسود، ولكن ما شأن هذا بالمسرحية؟ لا أدافع عن الزواج المختلط فى العرض. ولم أدافع أبدًا عن أى شىء فى أى مسرحية- ما عدا الإنسانية لصالح الإنسانية(٥٨).

وبالرغم من أن عمدة المدينة لا يمتلك سلطة إغلاق المسرحية، إلا أنه اكتشف منفذًا - حيلة - لإخراجها عن المسار المقرر لها. فقد كانت حيلة مفادها أن مكتب العمدة فقط هو الجهة الوحيدة التى بإمكانها إعطاء تراخيص لظهور الأطفال كممثلين. وحيث إن المسرحية تتضمن مشهدًا يظهر فيه كل من "چيم" و"إيلا" كأطفال، تقدم مسرح بُروفنستون بطلب للحصول على التصريح اللازم. وقبل ساعات قلائل من افتتاح العرض، تلقى المسرح الرد من مكتب العمدة. فقد رفض المكتب الطلب. ولم يذكر الرد أى سبب لهذا الرفض[٥٩]. وعندما رُفعت الستار ظهر المخرج چيمس لَيت وأوضح للجمهور أنه لن يكون فى مقدورهم تقديم استهلالة المسرحية بسبب تصرف العمدة. وبناء على ذلك اكتفى بقراءة المشهد. أحاط رجال الشرطة بالمسرح فى ليلة الافتتاح لضمان عدم ظهور أطفال فى العرض وأنه لن تلقى أية قنابل على المسرح. استأجر المنتجون، بسبب انعدام ثقتهم بالشرطة، قوة أمن خاصة بهم وكانت مكونة من ملاكم سابق وعصابة المعقوفة[٦٠].

أما بالنسبة للتهديدات، فقد مرت فترة عرض مسرحية "كل أبناء الرب لهم أجنحة" دون أحداث تستحق الذِّكر. حتى إن أونيل بدا محبطا. فكتب لصديق يقول: "عندما افتتحت المسرحية، لم يحدث شيء على الإطلاق، ولا حتى بيضة هزيلة. لقد كان شيئًا محبطًا بشدة لكل العاملين فى المسرحية والمهتمين بها خاصة النقاد، الذين شعروا بأنهم خُدعوا لأنه لم يكن هناك على الأقل حالة قتل واحدة ليلة العرض الأولى"[٦١].

وعلى حين احتجب معظم مناصرى الرقابة، بعيدًا عن التعرض للاتهام بالعنصرية العلنية، فنادرًا ما كانوا راغبين (أو قادرين) على اعتبار الممثلين يقومون بسبر أغوار المناطق السوداء فى السلوك الإنسانى كأى شىء، غير أشخاص غير أسوياء جنسيًا أرادوا قلب النظام الاخلاقى رأسًا على عقب. فقد رفضوا الاعتراف بأن المسرح بوتقة رمزية تُخبز فيها التكوينات الاجتماعية والسياسية. أنكر أنصار الرقابة هؤلاء أن المسرحيات التى تُقدم على خشبة المسرح والتى تصور سلوكًا عنيفًا أو سلوكًا فيه انتهاك للحرمات ما هى إلا محاولات مراقبة واستكشاف للإنسانية. ومثل كل المراقبين السابقين لهم، تصوروا أن قوى الفوضى استخدمت المسرح كسلاح أساس لهم تهاجم من خلاله ثقافتهم وتقاليدهم. ففى رأيهم، أنها وظيفة الفن والفنانين أن يدعموا الثقافة الاعتبارية. وكانت أى محاولة لتغيير هذه الكيانات أو تحدِّيها أو تشتتها تُعد ضربًا من ضروب الكفر والخيانة.

قصص الحرب علي خشبة المسرح

وهكذا حتى وقت متأخر من القرن، كانت المسرحيات المثيرة للجدل تُتهم بعدم احترامها للأخلاق، والكفر ومعاداة السامية وإفساد مؤسسة الزواج وتشجيع تهجين الأجناس عن طريق الزواج المختلط. وفى سبتمبر ١٩٢٤ وفى واحدة من أكثر حلقات الرقابة على المسرح التى تم تسجيلها غرابة على الإطلاق، اتُّهم أحد العروض المسرحية بالتطاول على عسكرية الولايات المتحدة. وفى الثالث من ذلك الشهر، افتتح "ماكسويل آندرسون" و"لورنس ستالينجز" مسرحيتهما "ثمن المجد"

What Price Glory على مسرح "بليموث". وكانت أكثر الأمثلة التى ظهرت خلال العقد تنتمى إلى المذهب الأمريكى إقناعًا (٦١). تقع أحداث المسرحية فى فرنسا خلال الحرب العالمية الأولى. تحتوى الحبكة الهزيلة على اثنين من رجال البحرية، وهما كابتن فلاج والرقيب "كويرت" اللذين كانا يتصارعان على حب شارمن، ابنة صاحب الحانة. لكن قصة العداء هذه كانت حجة لموضوع المسرحية الحقيقى. لم يكن رجال البحرية الباقون فى مسرحية "آندرسون" و"ستالينجز" هم الوطنيون الذين يضحون بأنفسهم من أجل وطنهم، ولم يكونوا يمثلون الصورة التى كانت تروج لها دراما الحرب الأمريكية. فقد كانوا أجلافًا ومُخِلِّين بالنظام واقعين فى فخ موقف عبثى يمكن أن يُفْقِدهم حياتهم فى أى لحظة. كانوا بمثابة قعقعة ترس صغير فى آلة الحرب العملاقة والتى كانت على استعداد للتضحية بهم من أجل تحقيق هدف سياسى غير محسوس. كتب "ستالينجز"، وهو مراسل لجريدة "جلوب" وأحد رجال البحرية السابقين الذى فقد إحدى رجليه فى الحرب، كتب معظم الحوار. وملأ مسرحيته بحشوات لم يستخدمها أحد من قبل على مسارح "برودواى". كان هؤلاء الجنود رجالاً غير مبالين، مستهترين وساخرين رفضوا خطاب السياسيين الحماسى. فقد كانوا يلعنون ويتذمرون طَوال الوقت وكان طول فترة حريتهم التالية هو محور اهتمامهم الحقيقى الوحيد.

أصاب شعور بالدهشة نقاد مدينة نيويورك. أطلق "چورج چين ناثان" على الأمر "التمرد" المضحك وأعلن أن ما يثيره من ضحك مسكر وفاحش" يكشف عن "تجاهل للفهم وتجاهل للتعاطف ويغلف الأمر بمسحة من الشفقة والسخرية" (٦٢).

علق "ستارك يونج" أيضًا على سمات المسرحية التى تتسم بالتمرد وأطلق عليها "مسرحية حرب دون سفه ودون توجهات حادة نحو الرب والمجتمع ودون سخونة وشفقة ولكن حصوية ورجولة وشاعرية"[٦٤].

وبالرغم من أن الجميع اعتبر أن مسرحية "ثمن المجد" قد حققت نجاحًا فنيًا هائلاً، كان هناك أولئك الذين أبدوا استياءهم من معالجتها غير البطولية للجيش. تقدم أدميرال "تشارلز بلانكت"، وهو جندى فى البحرية فى ولاية نيويورك، بشكوى إلى "كايور هايلان" بأن مسرحية "ثمن المجد" أساءت إلى البحرية، بالرغم من عدم مشاهدته لها. على الفور أصدر العمدة أمرًا إلى المفوض المختص بالتصاريح للقيام بتحريات حول الشكوى. وبحلول ٢٥ سبتمبر، كان المفوض المختص بالتصاريح، "وليام ف. كوجلى" قد شكل لجنة مكونة من الأدميرال "بلانكت" والجنرال "روبرت بولارد" وهو جندى حربى فى ولاية نيويورك ومفتش الشرطة والمستشار العام وممثل عن وزارة العدل؛ للقيام بالتحقق من هذه التهم. ومع ذلك، لم يكن الحفاظ على شرف ضباط البحرية هو هدف المدينة الوحيد. فقد أعلنت الشرطة أنها سوف تستخدم تعديلاً أضيف حديثًا على قانون العقوبات لكبح العروض المسرحية التى يرونها مهينة. كان الهدف الأساس لهذا التعديل هو أن يكون باستطاعتهم التعامل مع التزاحم حتى يستطيعوا إلقاء القبض على النشالين. سمح هذا التعديل، كما فسره محامى المقاطعة فى خمس دوائر انتخابية، للشرطة بتوجيه تهمة جنحة إلى أى شخص يقوم بأى فعل يجرح الشعور العام أو يستخدم لغة غير مستحبة علنًا[٦٥].

خشية أن تسوء الأمور أكثر. قام "آرثر هوبكنز"، مخرج "ثمن المجد" بتغيير الأجزاء الأكثر إهانة وجرحًا للشعور العام من العرض، إلا أن رجال الدولة ظلوا على اعتراضهم. تقدمت البحرية بشكوى إلى وزارة العدل، "لقد حقَّرت المسرحية من شأن رجال البحرية والجيش فى أعين عامة الشعب، حيث تُظهرهم المسرحية كأشخاص مخمورين معظم الوقت وأنهم يفتقرون إلى النظام والاحترام، وهو ما من شأنه أن يجلب الشك والعار لرجال البحرية والجيش". أكثر من ذلك أن أكدت الشكوى بأن مسرحية "ثمن المجد" قد انتهكت المادة ١٢٥ من قانون الدفاع القومى، الذى يمنع أى فرد من ارتداء الزى الرسمى للجيش أو البحرية أو الأسطول الحربى إلا إذا كان جنديًا أو مسجلاً رسميًا فى هذه المجالات [٦٦].

انتاب أنصار المسرحية شيءٌ من التشكك، وانهالت العديد من الخطابات والمقالات التى تتهم مفتشى الجيش بالإفراط فى تكلُّف الاحتشام، وبأنهم كثيرو الغضب مثل الأطفال وبأنهم جهلاء جهلاً مطبقًا. أعلن أحد المشاهدين الغاضبين بشكل خاص أن مسرحية "ستالينج" و"آندرسون" تكشف ببساطة "الرياء الرسمى" للجيش، والذى تعامل مع عيد الدفاع كما لو كان مهرجانًا للخريف للاحتفاء بالسلام والرخاء، وقام بالإعلان عن الغازات السامة كما لو كانت ضرورة يجب أن تحتفظ بها الأسرة فى خزانة الأدوية جنبًا إلى جنب مع الشراب المسكن"[٦٧]. وبالفعل قام محامى المقاطعة بتحويل الشكوى إلى مكتب المحامى العام حيث تركها لتذهب طى النسيان بهدوء. استمر عرض مسرحية "ثمن المجد" ثم أغلقت بعد تقديمها لـ ٢٩٩ عرضًا، وكان هذا ثانى أطول فترة عرض فى موسم ١٩٢٤/١٩٢٥ [٦٨].

من الواضح أن معالجة "آندرسون" و "ستالينج" للأسطول البحرى قد لامست الجرح، مرة أخرى، تحدّت دراما المذهب الطبيعى صورة الخير والشر المعترف بها رسميًا. لقد صدمت مسرحية "ثمن المجد" الجمهور بتصويرها لجنود ليسوا فى صورة المحاربين المثاليين الذين يشاهدهم فى ملصقات التجنيد، لكن كرجال متمردين شديدى الحماقة واقعين فى فخ موقف عبثى مميت.

وعلى حين كانت مسرحية "ثمن المجد" تنعم بفترة عرض ناجحة، حاول المخرج "وليام برادى" استثمار شهرتها بافتتاح مسرحية "سيمون يستدعى بيتر" Simon Called Peter. افتقد جهد "برادى" القوة الخالصة التى توافرت للمسرحية السابقة؛ فخرجت كقصة إغواء يتم فى زمن الحرب بتطور واحد غير متوقع شائق. كان الكاهن الخاص بالجنود هو الهدف من محاولة الإغواء؛ فقد كان "بيتر جرام" هو كاهن الجنود فى فرنسا أثناء الحرب. وكان قلقًا ألا يُعير الجنود اهتمامًا لنصيحته لأنه بعيد جدًا عنهم. لذلك قرر أن يختلط بهم وأن يرفع الكُلفة معهم حتى يتسنى له أن يعرفهم بصورة أفضل. ومن خلالهم تقابل مع الممرضة "جولى جامبلين" التى يقع فى حبها ويقضى معها أسبوعًا فى أحد الفنادق فى لندن. تأتى أكثر لحظات المسرحية إثارة للخلاف والجدل عندما حاول أحد المغنّين فى أحد الكباريهات إغواء جولى فى مشهد ساخن تقوم فيه بخلع ملابسها وتتعرى حتى منطقة الوسط. تنتهى المسرحية بترك جرام الكهنوت ليتزوج جولى.

وبالرغم من حصول المسرحية على تقدير لاحتوائها على بعض اللحظات المؤثرة، لكن الجمهور لم يتلقَّها بحماس. وبالرغم من ذلك، تذمر عدد من رجال

الدين فى مدينة نيويورك من ظهور أحدهم بصورة غير لائقة. ولكى يحصل على دعاية واسعة من جراء ذلك، قدم "برادى" عرض ماتينيه خاصًا لرجال الدين فى منهاتن صحبه ندوة مناقشة. لم يحضر "چون روتشى ستارتون" العرض، لكنه أرسل خطاب إدانة وجد "برادلى" متعة كبيرة فى قراءته على خشبة المسرح. يذكر فى جزء منه أن مخرجى المسرح التجارى يقدمون "أكثر العروض دعارة وفُحْشًا وسخفًا"،وأن "حياة الممثلين والممثلات الأخلاقية كانت وضيعة بصورة يُرثى لها " وأن المسرح المعاصر كان واحدًا من "التهديدات الجسيمة لصحة المجتمع المتدين"(٦٩).

هيئة محلفي المسرح مرة أخري

تولدت معارضة من رجال الكهنوت نتيجة لعرض مسرحية "سيمون يستدعى بيتر" ، إلا أن قصة الراهب الذى يقع فى الحب أثناء زمن الحرب تؤكد فكرة وجود الحب الرومانسى أكثر منها تحديًا له. تجنبت مسرحيات أخرى مثل هذه الأفكار البورجوازية تمامًا. وبداية من نوفمبر عام ١٩٢٤، تم تقديم سلسلة من الأعمال الدرامية التى تصور مجتمعًا تسوده العاطفة والجشع فى مدينة نيويورك. وفى ١١ نوفمبر، افتتح "يوچين أونيل" مسرحية "رغبة تحت شجر الدَّرْدار" Desire Under The Elms على مسرح "جرينتش ڤيليدج". كانت جماهير مدن ولاية نيويورك محايدة أو أسوأ. فقد رفضت صحيفة "مورننج تلجراف" Morning Telegraph قبول جمالياتها تصميمها الطبيعى. كَتب "فريد نيبلو": "سوف يرى الجميع المسرحية كمسرحية واقعية". ولن يطلق عليها أحد

مسرحية ترفيهية، إلا أن الكثيرين سوف يعلقون على أقل إشاراتها إلى البذاءة بأنها: "لم تكن هذه هى الحياة - هذا واقعى". بالتأكيد وهكذا "فهى بالوعة مجارى"(٧٠). امتدح "ستارك يونج"، رغم عدم تعاطفه مع المسرحية، امتدح "أونيل" "لافتقاره للحس المرهف" و "المفهوم الناضج" لخياله البارع"(٧١). كان "جوزيف وود كروتس" هو الذى أظهر تقديرًا لمسرحية "رغبة تحت شجر الدردار" لقوتها القاسية. كتب : "لا يكمن مغزى عمله فى أى فكرة مسيطرة وليس بالتأكيد فى أى رسالة، لكن فقط فى حقيقة أن كل مسرحية هى تجربة ذات قوة غير عادية"(٧٢). إلا أن سجل غِشيان المحارم وقتل البنات القاسى هذا لم يكن موضوع المسرحية الوحيدة التى تتناول مثل هذه المشاكل، والتى كان مقررًا لها أن تُقدم خلال هذه الفترة.

قُدمت مسرحية "عرفوا ماذا يريدون They knew what They wanted" لسيدنى هوارد" Sidney Howard بعد عرض مسرحية "رغبة تحت شجر الدردار" بثلاثة عشر يومًا تتعرض لعروس تعاشر زمرة من الرجال بدلاً من زوجها فى ليلة زفافها. وفى ديسمبر، تم افتتاح مسرحية "الحريم وسيدات المساء" Harem and Ladies of the Evening - ففى المسرحية السابقة، تتنكر امرأة فى صورة Concubine أى مخطية السلطان حتى تغرى زوجها وأعطى الأخير أهمية خاصة للعديد من المشاهد المكشوفة مع المرأة.

وفى فبراير ١٩٢٥، افتتح "ويليام برادى" بالتعاون مع "آل وودز" ما ربما عُرف بعرض الموسم المبهرج التافه. وتحكى مسرحية "امرأة طيبة سيئة"A Good Bad Woman قصة ممثل ساخر وعاهرة من عاهرات الشوارع وهى "غلين دونوفان"

التى عادت إلى موطنها. أخفت ماضيها وحصلت على عمل كمرافقة لامرأة ثرية. قامت بإغواء ابن السيدة إلا أنها اكتشفت لاحقًا أنه يحب شابة متزوجة من طبيب فظ الطباع. أشفقت على الصبى ورتبت أن تجعل والد الفتاة يكتشفها والطبيب فى وضع مُخل. ثارت ثائرة الأب وقتل الزوج سامحًا بذلك للعاشقيْن أن يجتمعا. وبالرغم من ذلك تعود "ألين" إلى الشارع.

تلقت المسرحية ردود أفعال غير مرحَّبة على مستوى العالم، إلا أنها حصلت على دعاية مكثفة. وبينما حلق الحضور، شنت جريدة "نيويورك ورلد" New York world حملة شعواء ساندت رأى الرقابة. أعلنت رابطة الكهنوت فى نيويورك والتى كان يرأسها "رفرند ستراتون" أيضًا رفضها للمسرحية. فقد اتهمت محامى المقاطعة "جواب بانتون" بأنه ترك المخرجين الأقوياء يقودونه وطالبت بأن يفرض القانون "دون اعتبار لمكانة أو نفوذ من يكسرون القانون"(٧٣).

خاضعًا للضغط، أخذ محامى المقاطعة مبادرة بتوجهه إلى منحًى آخر لتطهير المسرح. ففى البداية تولى الأمر كله بنفسه. وأعلن أن هناك ثلاثة عشر عرضًا فى مدينة نيويورك عليهم إما أن يقوموا بتغيير نصوصها أو أن يواجهوا اتهامات رسمية. جاء عرض مسرحية "امرأة طيبة سيئة" "لبرادى" و "وودز" على رأس قائمته. وافق المخرجان على إعادة كتابة عرضهما، إلا أن رد فعل محامى "برادى" و "وودز" كان ألاَّ يُعارضا "بانتون" وأعلنا أن مسرحية "امرأة طيبة سيئة" سوف يتوقف عرضها فى ٢١ فبراير. حوَّل "بانتون" حينذاك اهتمامه إلى مسرحية "الحريم وسيدات المساء" وهما عرضان قام "دافيد بيلاسكو" بإخراجهما. وبدلاً من الخوض فى معركة فى المحاكم، وافق الأخير بسعادة على حذف أى مادة تحوى هجومًا على قيَم المجتمع(٧٤).

خشية من احتمال أن يُعلن "بانتون" نفسه مراقبًا على المسرح، طلب ممثلون من رابطة المؤلفين ورابطة الدراما وجمعية حقوق الممثلين والعديد من جماعات الإصلاح من محامى المقاطعة،تفعيل "هيئة مُحلَّفى المسرح" المعطلة منذ فترة طويلة كى تتخذ قرارات بشأن موضوعات خاصة بأخلاق المسرح. رحب "بانتون" بهذا الاقتراح. واعترف بأن التهم والمحاكمات مضيعة للوقت وبأن الدعاية الضرورية قد جذبت جماهير غفيرة والعقاب كان ضئيلاً بصفة عامة، إن كان هناك عقابٌ على الإطلاق. وأخيرًا، فى ١٣ مارس أى بعد ثلاثة أسابيع من التأخير تم إيفاد ثلاثة من هيئة محلفى المسرح: فذهب أحدهم إلى مشاهدة مسرحية "الفحم" The Firbrand ، وآخر لمشاهدة مسرحية "عرفوا ماذا يريدون" وثالث لمشاهدة مسرحية "رغبة تحت شجر الدردار". جاء قرار الثلاثة مخيبًا لآمال أولئك الذين أرادوا لهذه المسرحيات أن يتم منع عرضها على خشبة المسرح؛ حيث جاء القرار بتبرئتها جميعًا من التهم الموجَّهة إليها. طلب عضو لجنة المحلفين أن يتم اختصار قبلة طويلة وحميمة فى مسرحية "الفحم" وتمت تبرئة ساحة العرضين الآخرين تمامًا. وكان رد فعل العامة مزيجًا من القبول والرفض. رفض "بانتون" محامى المقاطعة التعليق على الأمر، إلا أن الحاكم "آل سميث" بدا سعيدًا بأنه لن يُضطر إلى التعامل مع مشكلة مسرح نيويورك فى "ألبانى". وفى عشاء فى نادى فريارز علق بأنه يُعارض كل أشكال الرقابة، وأخبر الصحفيين بأن الجمهور سوف يتجاهل بالفعل الترفيه الذى "لا يرقى إلى مستوى رفيع من الذوق". قال برادى إن قرار المحلفين قد جاء "مثيرًا للضحك" وأعلن أن "هيئة المحلفين التى تقول بأن "رغبة تحت شجر الدردار" خالية مما يشينها ... تكون قد وضعت وسامًا على صدر عرض "امرأة طيبة سيئة". وأُصيب "چون

سومر" بخيبة أمل، إلا أنه وافق على التقدم بشكاوى ضد أى مسرحية تم إسقاط التهم عنها. وصف "كنيث ماجوان"، مخرج مسرحية "رغبة تحت شجر الدردار" قرار الاتهام بأنه "مناسب تمامًا وطبيعى... والآن تمت إدانة المسرحية والمؤلف"(٧٥). من جهة أخرى، كان قادة الدين فى نيويورك ساخطين وعبَّر كاردينال "هايز" عن غضبه لأنه رأى أن "قوَّادى الفحش" يحرمون الآباء والأطفال من حريتهم فى الحضور إلى المسرح لأنهم يخشون مما سوف يشاهدونه"(٧٦).

علق الكاثوليك بأن المسرحيات "لا تناسب أن يشاهدها الهمج من الناس"، وجادلوا بأن هيئة محلفى المسرح كانت إقرارًا مدروسًا بأن السلطات المحلية لم يعد بإمكانها منع "العروض غير الراقية والتى تكفر بالله"(٧٧). وفى اجتماع اتحاد كنائس نيويورك، طالب المصلحون إلغاء هيئة محلفى المسرح لأنها ليست سوى "مساومة مع محترفى القانون"، وحث القائمين على المدينة على توجيه الاتهام إلى المخرجين وفقًا لقانون العقوبات(٧٨).

فشلت الاتهامات التى وجهتها هيئة المحلفين والتى تتكون من مواطنين منصفين وغير منحازين فى أحكامهم، فى استرضاء المصلحين. من الواضح أنهم لم يكونوا يسعون إلى تحقيق العدالة بل فرض العقاب. فإذا ما كان المسرح يصور شخصيات ومواقف تنال من أو تتحدى الكيانات الاجتماعية الراسخة، فيجب قمعه.

وعلى مدار الأشهر القليلة التالية، كان يتم دعم المناظرات والجدال الذى يدور حول المسرح. ظهر أول أصوات التذمر عندما حصلت مسرحية "عرفوا ماذا يريدون" على جائزة پوليتزر. تساءلت "مجلة المسرح" Theatre Magazine، على سبيل المثال، عن كيفية إمكان أن تُمنح جائزة كان الهدف منها منح تقدير للعمل الذى يُعلى من شأن "معايير الأخلاق الحميدة والذوق الجيد والسلوك الجيد"، إلى مسرحية تقوم فيها عروس شابة ببدء حياتها الزوجية ليس مع زوجها لكن مع "عامل شاب من عمال الميناء"(٧٩). وخلال شهر فبراير، بدأ المرجل فى الغليان مرة أخرى حيث ظهرت رقابة ذات دوافع عرقية على الساحة. ففى التاسع من نفس الشهر، افتتح "بيلاسكو" مسرحية "لولو بل" Lulu Belle وهى "ملحمة مطولة عن حياة داعر من زواج مختلط بين البيض والسود، فاحت رائحتها الكريهة من خلال الكلام البذىء"(٨٠). الشخصية التى يحمل عنوان المسرحية اسمها هى راقصة فى ملهى ليلى تغوى حلاقًا وتقنعه بترك زوجته وأطفاله. ثم أصبحت مفتونة بأحد الملاكمين الذين يشاركون فى المسابقات للحصول على جائزة، والذى ساعدها كى تقوم بسرقة رجل آخر. وينتهى بها الحال فى حجرة نوم ڤيكونت فرنسى Viconte.

حيث خنقها الحلاق الذى هجرته. بالنسبة للعرض، قدم "بيلاسكو" تصورات واقعية للبيوت الفقيرة، والملاهى الليلية وحفلات الزفاف والألعاب الوضيعة ومواجهات الهروب من الثيران. فمن ناحية، طافت سيارة فورد حول خشبة المسرح. وبالرغم من ذلك كان الأكثر إبهارًا هو استخدام المخرج لأعداد غفيرة

من الأمريكان الأفارقة للمشاركة فى المسرحية؛ حتى يقدم صورة مفصلة ومقززة لحالة "منطقة الملونين وسط مدينة نيويورك"[٨١]. أشار صحفى من جريدة "بومان" إلى أن فريق العمل الذى استعان به بيلاسكو "بدا وكأنهم أفرغوا العديد من الولايات التى تزرع القطن من سكانها فضلاً عن إفراغ حى هارلم من سكانه السود كل ليلة"[٨٢]. علق "آرثر هورنبلو" بأن فريق عمل المسرحيات الأخرى التى تتعرض للهجوم كان يتكون من "ممثلين بيض". إلا أن بيلاسكو قد قام بمزج الأجناس البشرية معًا، وبذلك حاول مضاهاة ومنافسة الملاهى الليلية فى هارلم حيث جُذب الممثلون السود والملونون الباحثون عن متعة الليل"[٨٣]. من الواضح أن مسرحية "لولوبل" كانت مسرحية متعبة وشاقة. فقد تم تصوير السود والبيض تصويرًا خرافيًا وكأنهم يسكنون عالمًا عنيفًا مفعمًا بالجنس. ابتكر "بيلاسكو"، سواء من أجل الربح أو الفن، بيئة أُزيحت عنها الحدود العرقية الفاصلة بعناية. وبالرغم من أن الملابس كانت تكشف أكثر مما تخفى وكان الرقص مثيرًا والحبكة متجاوزة لحدود الحشمة، اختار محامى المقاطعة ألا يتخذ موقفًا حيال هذا وهو الأمر الذى لا يمكن تعليله. وأكملت مسرحية "لولو بل" فترة عرض اشتملت على ٤٦١ عرضًا[٨٤].

وخلال الأشهر العشرة التالية، شهد المشهد المسرحى فى نيويورك سلسلة من الهجمات والنهايات والمحاكمات غير المسبوقة فى هذا العقد. كشفت هذه الفترة عن مجال آخر من تبادل الاتهامات فى معارك الرقابة التى شهدتها نيويورك. وكما أشارت "ماريبث هاميلون" أن "الخلاف على برودواى كان على الفصل بين "المتزمتين والتقدميين". كانت هذه المعارك تدور بين ثلاث مجموعات، وهى

مُصلِحى الأخلاق والتقدميين و "الماى وست"؛والتى سعت جميعًا إلى السيطرة على من يكتب ويُخْرِج ويشاهد مسرحيات "برودواى"(٨٥).

شملت حال الغليان هذه أربع مسرحيات، هى "الجنس" Sex و"الأسيرة" The Captive و"الرجل البِكْر" The Virgin Man و "العائق" The Drag . كتبت المسرحية الأولى واحدة من مشاهير هذه الفترة بسوء سمعتها وهى "ماى وست"، التى لخصت فلسفتها الجمالية فى جملة بارعة الإيجاز. قالت: "يريد الناس أن تكون هناك بذاءة فى المسرحيات لذلك منحتهم البذاءة التى يريدونها. هل فهمت؟"(٨٦). كتبت مسرحيتها الأولى "الجنس" فى عام ١٩٢٤و١٩٢٥، وأعلنت أنها استلهمتها عندما شاهدت عاهرة تثير الشفقة بشدة وهى تتفاوض مع أحد البحارة على رصيف ميناء نيويورك. أقام عشيقها "چيمس تيمونى" وهو محاسب/ محام وأمها ماتيلدا وس. و. مورجنترن صاحب مسرح بتسبرج، شركة لإنتاج العروض الأخلاقية من أجل إنتاج هذا العرض. وبالرغم من ظهورها فى برامج المنوعات المسرحية والمسرحيات الهزلية منذ كانت فى السادسة عشرة، إلا أن دور "مارجى لامونت"، وهى عاهرة من مونتريال، كان أول ظهور لها فى مسرحية وتقدم على خشبة المسرح. رأت "وست" أن تطلق على مسرحيتها عنوان: "طائر القادوس" The Albatross، إلا أن المخرج "إدوارد إلسز" أخبرها بأنها تمتلك سمة جنسية فريدة يمكنه وصفها فقط بأنها "جنس رخيص". لقى وصفه قبولاً لديها وغيرت اسم المسرحية إلى "جنس". وهو ما رأته دقة فى وصف موضوع المسرحية (٨٧).

تم افتتاح مسرحية "الجنس" على مسرح دالى فى ٢٦ أبريل ١٩٢٦ . اتصفت الحبكة بالمجون حتى لجمهور فترة العشرينيات. اشتركت "مارجى" مع أحد محترفى عشق السيدات الأغنياء على الإيقاع "بكلارا ستانتون"، وهى واحدة من الصفوة الاجتماعية فى مدينة نيويورك والتى أخذ فى ابتزازها بعد ذلك. أنقذت "مارجى" "كلارا" من هذه الورطة ولكن بدلاً من أن تتلقى اعترافًا بالجميل، اتهمتها كلارا بالاشتراك فى المؤامرة. انتقمت لنفسها بإغواء "چيمى" وهو ابن كلارا وهددتها بأن تتزوجه. وعندما تقابلت مع بحار صديق منذ فترة طويلة، عدلت من خطتها وتبعت سفينته إلى ترينداد.

استمد تصوير "وست" لشخصية "مارجى" الكثير من قوته المزعجة من مفهومها الواضح عن الدعارة كنشاط اقتصادى خاص بالطبقة العاملة بالتحديد. لم يحاول الحوار أبدًا إخفاء حقيقة أنها حصلت على مال مقابل الجنس وأن الكثير من أجواء المسرحية مستمدة من هذه الحقيقة. أوضحت "وست" أن الدعارة ما هى إلا التقاء أجساد وتبادُل للنقدية. لم تكن "مارجى لامونت" داعرة تتسم بالرومانسية. فقد كانت عاملة مدفوعة الأجر وعاشت فى قاع السلم الاقتصادى[٨٨].

كان رد الفعل النقدى سلبيًا بصفة عامة على مسرحية "جنس". اعتبرتها صحيفة "تايمز" "مسرحية فجة وسخيفة"، وأنها إنتاج رخيص وأداء الممثلين متواضع"[٨٩] .كتبت بيلبور بأن الجنس هو "أفقر أكثر العروض التى تجرأت أن تُقدم فى نيويورك هذا العام انحطاطًا وسوقية "[٩٠] تجاهلتها صحيفة "نيويوركر"

باعتبارها "هراء رخيصًا عن قمامة الشوارع والمغالاة فى التعبير عن المشاعر إلى حد السخف كما يحدث فى الكباريه، وفاحشة فى إيقاعها وغنائها واستعطافها وتلتوى قدر استطاعتها حتى تقدم حقائق الحياة البيولوجية"(٩١). كان صحفيٌّ جريدة "ريڤيو" أكثر سخطًا وتذمرًا . فقد وصف المسرحية بأنها "عرضٌ محلى بذىء"... إنه القمامة الدرامية لهذا العام" وأطلق على وست لقب "عارضة"(٩٢). وبالرغم من سيل الدعاية السيئة، ظلت مسرحية "جنس" تُقدم على خشبة مسارح كبيرة الاتساع.

وفى سبتمبر التالى، تم افتتاح مسرحية "الأسيرة" على مسرح "أمبير" وهو أكثر عروض "برودواى" إثارة للجدل فى هذا العقد. كتب إدوارد بوردو مسرحية "السجين" Le Prisonniere، كما كانت معروفة فى أوروبا، وقام "آرثر هورنبلو" بترجمتها وأخرجها وأنتجها "جيلبرت ميلر" لفرقة "تشارلز فرومان". وكانت قد تم افتتاحها فى باريس فى مارس ١٩٢٦ ، وعلى الفور اعتبرها نقاد فرنسيون كواحدة من الأعمال الدرامية الأعظم على مر العصور. قدم رينارد، الذى قام بإنتاج "إله الانتقام" ، مسرحية "السجين: فى برلين وڤيينا. وخلال هذا الموسم، تم افتتاح عرض آخر فى برلين وهولندا وسويسرا.

ومثل مسرحية "إله الانتقام" التى أثارت جدالاً واسعًا، فقد تعرضت لعلاقة مثلية بين النساء. وعكس سابقيها، تنتمى المبادئ فى هذه الدراما إلى النظام الرجولى الأوروبى، وليس إلى اليولنديين الطماعين الذين يتسمون بالفظاظة. أكثر من ذلك، كتب بوردو دراما تطهيرية تقريبًا خالية من الصور الجنسية والأساليب المسرحية المبالغ فيها لعمل أسك. فالبطلة "إرين دى مونتسيل" نادرًا

ما تتحدث عن عشيقتها مدام داجونيز. وتظهر فقط المؤثرات المحبطة لعدم قدرتها على رؤية "داجونيز". ما يعرفه الجمهور عن السيدتين يأتى من الرجال فى المسرحية. ولم تظهر مدام "داجونيز" سيئة السمعة أبدًا على خشبة المسرح.

تدور قصة "الأسيرة" حول "إرين" (قامت بدورها "هلين مينكن") ، وهى شابة مشاكسة أصر والدها على أن تنضم إلى العائلة فى عمله الجديد فى الخدمة الخارجية فى روما. وقد صممت على البقاء فى باريس، تظاهرت بالاهتمام بچاك (قام بازيل راثبون بدوره) وهو المحامى المفضل لدى والدها، وقامرت على أن والدها لن يدفعها إلى المغادرة إذا ما اعتقد أن هناك زواجًا فى الأفق. أقنعت چاك بتنفيذها هذه الخطة لكن بهبوط ستار الفصل الأول، يراها الجمهور وهى تداعب زهرة بنفسج على صدر فستان ترتديه وترفع التليفون لتُجْرى مكالمة.

يكشف الفصل الثانى عن عقدة الحدث. "فإرين" الآن متزوجة من چاك لكنها ترفض أن تكون هناك علاقة جنسية معه. وبدلاً من ذلك، تقضى فترة المساء فى منزل السيد "داجونيز" الذى تصادف كونه زميلَ دراسةٍ سابقًا "لچاك". يعتقد چاك أن زوجته على علاقة مع صديقه القديم، لكن فى مقابلة متوترة، تعترف داجونيز بأنه ليس هو الذى تزوره "إرين" لكن زوجته. وفى حديث مؤتمر، يحذر چاك مثل هؤلاء النساء اللاتى أطلق عليهن لقب "ظلال" أن بإمكانهن تدمير كل شىء عمل الرجل على تحقيقه:

داجونيز: ... إن المجتمع يجب أن ينصرف عنهن، دعك من ... لا نعرف أى شىء عن هذا. لا نستطيع أن نبدأ فى معرفة ماهيته. إنه لأمر غامض- مرعب!

فتحت ستار الصداقة، تستطيع المرأة ان تدخل اى بيت، وقتما وحيثما تشاء فى اى ساعة من النهار- بإمكانها تسميم كل شىء ونهبه وسلبه (٩٣).

يكشف لنا الفصل الثالث عن أن "إرين" قد توقفت عن زيارة منزل" آل داجونيز"، وحاولت أن تصبح زوجة مطيعة تقوم بواجباتها وتحافظ على منزلها. ومع ذلك، لا تستطيع استعادة مشاعر زوجها. وعندما تغادر إرين منزلها لتستشير أحد إخصائيِّى الديكور الداخلى، تحضر عشيقة "چاك" السابقة حتى تستعيد بعض الخطابات الغرامية التى قد تورطها فى مأزق. وبالرغم من أنها اعترضت فى بداية المشهد بأنها لا تريد استئناف علاقتهما إلا أنه أقنعها بحبه، وقبل أن تغادر اتفقا على أن يلتقيا. تعود إرين وهى فى حالة ارتباك وتطلب من "جاك" اصطحابها بعيدًا عن باريس. فقد قابلت مدام "داجونيز" بالصدفة. فقد اكتشفت الأخيرة أن زوجها مريض مرضًا خطيرًا وأنه لن يرحل إلى سويسرا إلا إذا استطاعت التصالح مع "إرين". لم يهتم چاك وأوضح أنه لن يستطيع أن يساعدها بعد الآن ويتركها ليرتدى ملابسه لمقابلة عشيقته. فى تلك اللحظة نفسها يصل صندوق من زهور البنفسج. تمسك "إرين" بقبعتها ومعطفها بتردد وتخرج، يعود چاك فى نفس الوقت ليسمع صوت غلق الباب. يُخبر خادمه بأنه مثل زوجته سيقضى المساء خارج المنزل.

أثارت مسرحية "الأسيرة" ردود أفعال متناقضة لدى النقاد. فقد ذكر عدد قليل من الصحفيين كلمة "مِثْلىّ" خوفًا من أن تُمنع مقالاتهم من النشر لكونها خارجة عن الاحتشام مثل المسرحية. وعلى حين حظيت المسرحية بمدح على نطاق عام كعمل متميز، فقد أدان الجميع موضوعها. فقد امتدح جلبرت جابريل

شخصيات بوردو و"ميلر" و"مينكن" و"راثبون"، إلا أنه رثى أن "الأشياء الصغيرة الشابة الذين سمعهم يناقشون المسرحية كانوا عُرضة لخطر التعرض للإفساد الذى لا يمكن شفاؤهم منه[٩٤]. امتدح "آرثر هورنبلو"، الذى ترجم ابنه مسرحية "الأسيرة"، العرض كمسرحية جيدة بصورة غير عادية... مستغرقة فى اهتماماتها الإنسانية، هائلة فى تقديمها لذروة القصة وساحرة فى تشريحها الذى لا يرحم تقريبًا لروح المرأة التى تعانى". ففى نفس الجملة، أعلن أنها "قصة منفرة متمردة ومريضة". وأنهى مقاله بالتذمر بأن الزمن أصبح شديد التدهور والانحلال، وأنه من الآن فصاعدًا فإن زوجاتنا وأبناؤنا وبناتنا ستكون لهم حرية مناقشة حالة الرعب الزائد من تفشى الجنس على طاولة الإفطار"[٩٥]. أظهر "چورچ چين ناثان" خوفًا مرضيًا أكثر من رفاقه. فبعد اعترافه بأن بوردو قد كتبت مسرحية رائعة، هاجم "ناثان" المسرحية لنفس الأسباب التى أُعجب بها فيها. فقد أعلن أن عروضًا مثل مسرحية "جنس" ليست مؤذية لأنها قذرة وتقدم فقط ما يمكن أن نختلف حوله. (جادل) بأن مسرحية "الأسيرة" هى أكثر ما تكون عملٌ تخريبى لأنها بالتحديد قد تمت كتابتها بشكل جيد جدًا وتم تقديمها على خشبة المسرح ببراعة شديدة. لقد تذمر بالتحديد من أن "بوردو" قد أبدعت عملاً دراميًا رائدًا لكن ربما، دون قصد شجع النساء على أن يصبحن شاذات:

لأجعل الأمر واضحًا، إنها (مسرحية "الأسيرة") مغامرة تأكيد مغرية بأن حب الجسد الوضيع بين النساء أعلى شأنًا من حب الجسد العادى بين الجنسين... سواء فى الفن او غير الفن تظل حقيقة ان مسرحية بوردو لا تَرْقَى تقريبًا إلا من كونها مجرد وثيقة لصالح الانحطاط الجنسى، مخيفة ومع ذلك تظل فى واجهة مخادعة للانحطاط من خلال غلالة الدعارة الوردية[٩٦]

وبالرغم من ذلك، كانت مسرحية "الأسيرة" عرضًا مثيرًا لليلة واحدة وحصدت مبلغ ١٤٫٠٠٠ دولار من أول خمسة عروض لها(٩٧). ومع أن المسرحيات التى تدور حول الجنس لا تسيطر على عروض "برودواى". فقد كانت تلقى إقبالاً شديدًا وتدُر أرباحًا. وخلال الشهر التالى بدأ نوعٌ من الضغط يُمارس على الجهات الرسمية فى المدينة للتخلص من هذه المسرحيات للأبد. وفى ٢٨ ديسمبر، فى استجابة لهذا الضغط استدعى العمدة چيمى ووكر منتجى برودواى إلى ستى هول ليحذرهم بأنه ستكون هناك عواقب جسيمة إذا ما استمروا فى تقديم "مسرحيات جنسية". أعلن وليام "راندولف هيرست". وهو خَصْم قديم لووكر ومساعده العمدة "آل سميث" بأن العمدة لن يفرض الأمر عليهم، وذلك فى محاولة منه لإحراجهما معًا:

اخذ العمدة ووكر الخطوة الأولى فى جمع مديرى ومخرجى المسرح فى نيويورك ليقدم لهم نصيحة ان يتصرفوا بشكل لائق. إلا أنها كانت خطوة عقيمة وغير كافية إذا كان للعمدة ان يتوقف عندها لأن بعضًا من هؤلاء المخرجين لن يكون مهذبًا ولن يتحمل الآخرون عناء إجبارهم على ان يكونوا مهذبين. لقد شرع العمدة "ووكر" فى العمل بهمة وتصميم وعليه ألا يتراجع... يتوقع الجمهور منه المضى فى هذا وان ينجح فى تحقيق ما بداه. سوف يُخيب آمال العامة وسوف يفقد احترامهم إلى حد ما إذا ما أخفق أو هبطت عزيمته. ربما يلجأ إلى المواقف العنيفة، لكن سوف يقوم بكل ما هو ضرورى، من أجل مصلحة المدينة وتتطلب رفاهية سكانها أن يضع نهاية لهذا الشر الكبير الذى يهددها تمامًا(٩٨).

تطورت الأحداث بعد ذلك سريعًا. ففى ٢٠ يناير، تم افتتاح مسرحية "الرجل البكر". وهى مسرحية هزلية تصور محاولة إغواء ثلاث نساء لأحد خريجى

جامعة بيل. لكنها لم تلق سوى اهتمام ضئيل. وبالرغم من ذلك ، تم افتتاح مسرحية أخرى عن الجنس. ففى اليوم التالى، ردد "جون سومر" أصداء مطالبة "بانتون" بتفعيل الرقابة. وساند "هيرست" الذى كان ينظم لجانًا لدعم الرقابة عبر البلاد بتعاطف موقف "بانتون وستراتون"، لكن دوافعه كانت بعيدة تمامًا عن كونها خالية من المصلحة الذاتية. فقد كان الحاكم آل سميث هو هدفه. وكان هو "وهيرست" عدوين سياسيين لدوداين منذ عام ١٩٢٢، حين أحبط الأول خطط الثانى للإيقاع بالمرشح الديمقراطى على منصب الحاكم ثم رفض دعم جهوده للترشيح لعضوية مجلس الشيوخ. استبعد "سميث" "هيرست" بعد ذلك عندما أقنع تامانى تحويل دعمه عن چون هيلان الذى يسانده "هيرست"، إلى "چيمى ووكر" سيناتور الولاية الذى تم انتخابه بالفعل فى حملة انتخابات نيويورك على لقب العمدة [٩٩]. وجد"هيرست" فرصة الآن لكى يتسبب له فى انتكاسة على المستوى الشعبى كحاكم بينما يستعد لتحضير حملته الانتخابية لمنصب الرئيس عن الحزب الديمقراطى لعام ١٩٢٨. وفى ٢٦ يناير. أصدر أبراهام جرينبرج، سيناتور الولاية. مُسوَّدة لقانون الرقابة الشاملة على المسرح. يُسمح بموجب مشروع القانون هذا لهيئة السينما بمراقبة "كل العروض الدرامية والمسرحيات الاستعراضية والمسرحيات القصيرة والعروض المسرحية من كل نوع" [١٠٠]. كان مشروع القانون الذى قدمه جرينبرج يملك كل المقومات لتمريره. فبطلبه أن يتحول مشروع القانون إلى قانون. كان هيرست يأمل فى أن يضع سميث، وهو عدو عنيد للرقابة، فى موقف خاسر فى كل أحواله. فيكون عليه إما أن يعترض على تشريع معروف، أو التوقيع على مشروع قانون يُعارضه فلسفيًا. ففى كلا المثالين، سوف يقدم الحاكم تنازلات.

بدت الأمور وكأنها تسير من سيئ إلى أسوأ بسرعة كبيرة. فبعد يوم واحد فقط من إعلان جرينبرج عن نواياه، أعلنت ماى وست بأنها تعتزم افتتاح مسرحية "العائق" فى فبراير. آملةً أن تستثمر شعبية موضوع الجنسية المثلية الذى قدمته فى مسرحية "الأسيرة"، أعدت وست قصة عن الجنسية المثلية والتخنث فى الملبس. تدور المسرحية حول رولى كينجسبرى، ابن أحد القضاة الأغنياء، المتزوج من ابنة طبيب بارك آفينو، بالرغم من ذلك فالزواج ليس سوى غطاء يخفى وراءه طبيعته الجنسية المثلية ويُركز معظم المسرحية على مشاهد تصور ثقافة الشواذ الخاصة فى نيويورك. أطلقت وست على المسرحية لقب دراما تعليمية بسبب مشهدَى الافتتاح القصيرين، اللذين يناقشان فكرة أن أصحاب الجنسية المثلية هم ضحايا لمرض يمكن الشفاء منه وليسوا مجرمين. جاءت المسرحية قاصرة فى جانبها التعليمى ومسهبة فى دغدغتها للمشاعر. كانت مسرحية "العائق" مسرحية رائعة متألقة استغلت فيها وست كل مقولة عن الجنسية المثلية أمكنها توليفها. فقد كونت مع مخرجها إدوارد إسنر فريقًا داعمًا مكونًا من ستين رجلاً جمعتهم من نوادى قرية جرينتش. ووفقًا لعدد ٢ يناير من صحيفة "ڤارايتى"، سمح إسنر لهذا الكورال بأن "يرتجلوا ويستمروا فى هذا كما يشاؤون. وأعلن أن النتيجة كانت "طبيعية وتلقائية"(١٠١).

أسفرت هذه البروفات "الطبيعية والتلقائية" عن مشهدين مطولين. يُظْهر المشهد الأول والذى استمر معظم الفصل الثانى، أربعة من أصدقاء رول يزورون شقته لمناقشة الحفل التى يعتزمون حضورها الليلة التالية. كان الحوار شائقًا ومليئًا بالإشارات الجنسية ووصف للفساتين التى سوف يرتديها الرجال، ويتخلله

صرخات وصيحات حادة وقهقهة. ضمَّنت وست المسرحية أيضًا عددًا من الأغانى بينما تجمع الممثلون حول البيانو. كانت إحدى هذه الأغنيات تستهدف التهكم والسخرية من مسرحية "الأسيرة" وكانت بعنوان: "المرأة التى سرقت فتاتى" The Woman Who Stole My Gal "[١٠٢]. كانت ذروة المسرحية فى "كرة عائقة" تمثل مبادئ وثلاثون فردًا من أفراد الكورال يرتدون ملابس المساء وأزياء السهرة للرجال ويرقصون على نغمات فرقة الجاز تعزف فوق خشبة المسرح، ويقومون بأداء مقاطع "إعاقة" يغنون ويتبادلون المُزَح الجنسية غير المهذبة[١٠٣].

وعندما انتشر خبر ما تعتزمه وست، شعر المخرجون وأصحاب المسارح بالخوف. تقابلوا تحت ستار تأسيس عملية مراقبة ذاتية على المسرح، فى فندق آستور فى ٢٨ يناير. وبالرغم من ذلك، كانت ماى وست هى هدفهم. فإذا ما تم افتتاح مسرحية "العائق" فى نيويورك، فسوف يُطبق معيار جريبرج بالتأكيد. وفى لحظة ثبات نادرة، طلبوا ألا تجد وست مسرحًا خاليًا لتقدم عليه مسرحيتها، وحتى يمنعوا أزمات مماثلة فى المستقبل، قاموا بانتخاب وينثروب آمزكى ليرأس لجنة المخرجين وأصحاب المسارح لتقوم بتقييم العروض التى سوف يتم تقديمها فى نيويورك.

افتتحت وست مسرحية "العائق" يومًا واحدًا قبل أن يقدم جريبرج مشروع القانون الخاص به بشكل رسمى فى بريدچبورت، كينتاكى حيث حصلت على دعاية تصفها بأنها دراما كوميدية عن الشواذ جنسيًا أكثر إثارة من مسرحيتَىْ "مطر" Rain "جنس"[١٠٤]. أرسلت صحيفة "ڤارايتى"، التى كانت تتابع تطور

العرض، أحد محرريها إلى ليلة الافتتاح. لم تكن الملاحظات الناتجة عنها جيدة. فقد أتهم الجميع "العائق" بأنها "خطاب رخيص وبذيء للغرائز تم دون ذكاء أو ذوق. لم يعارض الصحفى تصوير الشواذ جنسيًا عندما تم "تناولهم بكياسة وحسن تقدير". وبالرغم من ذلك، فقد اعترض بشدة على تناول وست للموضوع:

هذه المسرحية ليست حميمية على الإطلاق وكل شيء توافر من أجلها زائف، كان الاعتراض قاسيًا ولدرجة لا يمكن التعبير عنها ومحاولة سوقية للتكبير من شأن موضوع قذر من أجل تحقيق ربح دون أدنى قدر من اللياقة فى الهدف أو المعنى... ليس للموضوع كله أى تبرير ويقدر إدانة الجمهور غير المدروسة[١٠٥].

عندما بدا أن مسرحية "العائق" تتجه للعرض فى برودواى مارس الحاكم سميث، الذى كان بالفعل هدفًا لمقالات هيرست، ضغوطًا على العمدة ووكر ومحامى المقاطعة بانتون كى يستخدما قوانين المدينة والولاية القائمة بالفعل للحد من المسرحيات التى تتسبب فى مشاكل. وبالرغم من أن سميث لم يحدد بالضبط كيفية المضى فى خطته، إلا أنه كان يبدو أنه يفضل اختيار مجموعة من الرجال من قوة الشرطة ومن مكتب محامى المقاطعة كى يقوموا بإغلاق العروض التى تُسىء إلى المجتمع[١٠٦]. بدأت الصحف اليومية فى نيويورك بنشر تقارير عن أن هجمات الشرطة على العروض العديدة هو نتيجة محتومة. عروض بعينها فقط ظلت سرًا. لم يكن ووكر الشخص الذى يوجه لطمة مباشرة. فقد اختار هذه اللحظة بالتحديد كى يترك نيويورك فى إجازة إلى كوبا وترك ماكى. مساعد العمدة وبانتون يتوليان أمر العملية.

وفى انطلاق مفاجئ لنشاط الشرطة، حلت جحافل من رجال الشرطة فى ٩ فبراير إلى ثلاثة عروض مسرحية، هى "الأسيرة" و "الرجل البكر" و "جنس". أصبحت الغارة على مسرح دالى، حيث يتم عرض مسرحية "جنس"، هى الدراما الخاصة بالمسرح حيث قدم رجال الشرطة والممثلون عرضًا للصحفيين والمارة:

كان يوجد خارج المسرح أعداد هائلة من الكاميرات موجهة إلى باب خشبة المسرح. اعتبر الجميع هذا دليلاً آخر على أن سيادة القانون على وشك أن تتم تبرئة ساحتها وأنه كان هناك ما يقرب من ألف مشاهد عندما بدأ إطلاق النيران المتكرر. كانت هناك هجمات وهتافات بينما يحاول إثنا عشر من رجال الشرطة وثلاثة وعشرون من الضحايا أن يجدوا طريقهم وسط الجموع إلى عشر من سيارات الأجرة التى تجمعت بسرعة. سادت الأحوال الرسمية حتى النهاية. فقد سلم رجال الشرطة النساء من الفرقة إلى سيارات الأجرة، التى يعرف أصحابها حسن التعامل مع النساء بشكل رسمى وتحول المشهد إلى ساحة محلية ليلية[١٠٧].

تغيرت الحالة سريعًا إلى حالة من الجدية المتشددة. قطع بانتون على نفسه عهدًا بأن يلاحق العروض شخصيًا وأن يسعى لفرض عقوبة السجن على كل الأحوال. قضت الغارات بالإضافة إلى حل لجنة آمز. سريعًا على مسرحية "العائق": ففى ١٢ فبراير أعلن مورجنسترن بأنه لا يستطيع العثور على مسرح، وأنه قد فض الفرقة وأنه لن يبذل جهودًا أكثر لتقديم العرض فى نيويورك. وبالرغم من ذلك، لم يستطع محامى المقاطعة إبقاء العروض التى تعرضت للاقتحام مغلقة. ففى خلال ثمان وأربعين ساعة. كانت العروض الثلاثة قد حصلت على أحكام تمنع أى تدخلات أخرى من الشرطة. قدمت الدعاية المكثفة زيادة فى عدد الحضور كما هو متوقع. بدأت مسرحية "الأسيرة" التى كانت

تحظى بمسرح ملىء بالجمهور، فى بيع كل التذاكر للأماكن التى تسمح بوقوف الجمهور. وشهدت مسرحية "جنس" زيادة فى الدخل تصل إلى عشرين بالمائة وكانت مسرحية "رجل بكر"، التى أعلنت أنها سوف تُغلق أبوابها، قادرة على الاستمرار فى تقديم فترة عرضها[١٠٨].

شهدت الأسابيع القليلة التالية أنشطة عنيفة. فقد استُدعى مخرجو ومؤلف وفريق العمل فى مسرحية "رجل بِكّر" للمُثُول أمام المحكمة[١٠٩]. طالب ويليام دوجان، وهو مؤلف ومخرج مشارك فى المسرحية، بأن يقوم شريكه بوقف عرض المسرحية وعندما رفض زميله، هاجمه فى خلفية المسرح بينما كان الجمهور ينتظر أن تبدأ المسرحية. تدخلت الشرطة أخيرًا، مصطحبة دوجان إلى أقرب قسم للشرطة. علق على هذا الحدث لاحقًا بقوله: "أُصيب السلطان بالجنون. إنهم حقًا مجانين. سوف ينالون من شخص ما ولن يكون أنا"[١١٠].

من الواضح أن دوجان كان يعتقد بأن الشرطة كانت تسعى إلى عقاب المتهمين كنوع من التحذير للآخرين الذين أرادوا تقديم عروضٍ تحتوى على موضوعات جنسية صريحة. كان تقييمه للوضع دقيقًا. ففى ٢٩ مارس، تمت إدانة دوجان ومخرجيه لتقديمهم عروضًا غير أخلاقية، وتغريمهم كفالة قدرها ٢٥٠ دولارًا وعقوبة ١٠ أيام فى الحجز[١١١].

كانت قضية مسرحية "الأسيرة" أكثر تعقيدًا. فخوفًا من أن يحظى مشروع قانون الرقابة قوة أكثر كلما زادت فترة عرض المسرحية، أخذ المسئولون الرسميون مواقف عاجلة. بدأت شائعات تتنقل بين الناس بأن ميلر ربما يغلق

عرض مسرحيته طواعية حتى يتجنب الإدانة. أنكر هذه الشائعات فى البداية. لكنه فى ١٦ فبراير سحب مسرحية "الأسيرة" من المسرح. أعلن هوراس ليفريت، وهو مخرج وناشر، على الفور أنه سوف يتولى أمر العرض(١١٢). وبالرغم من ذلك، عرقلت المحكمة خطة ليفريت. وافق ميلر على عدم بيع مشاهد المسرحية كجزء من التسوية. أكثر من ذلك، منحت النيابة العامة فريق العمل حصانة فى حال إذا ما لم يظهروا فى عروض لاحقة. وأخيرًا، أخبر ليفريت بأنه ما زالت تتم تحريات حوله لنشر "تزويد جسيكا بما تحتاج إليه" Replenishing Jessice، وهى قصة اعتبرتها المحكمة العليا خارجة عن حدود اللياقة، لكنه لم يتم توجيه الاتهام إليه بسببها(١١٣). سوى محامى الدفاع آرثر هايز الذى شارك فى فريق الدفاع فى قضية "مجالات محاكمة مانكى" Scopes Monkey Trial الشهيرة بين سلطات نيويورك وتلك التى فى الجنوب. قال :"إننا نضحك على أولئك الناس فى تينسى، لكننا نفعل نفس الشىء فى نيويورك. ففى تينسى يتفق الناس على أنه يجب عليك أن تُبقى الآخرين فى حالة جهل حتى تنقذ أرواحهم. حاولت الشرطة هنا أن تقول إنه عليك أن تبقيهم فى حالة جهل حتى تنقذ أخلاقهم"(١١٤).

تقدم هايز بشكوى إلى المحكمة العليا لولاية نيويورك حتى تصدر قرارًا يمنع المدينة من التدخل فى عرض "الأسيرة"؟ رفضت القاضية چيرميا ماهونى الالتماس وحكمت بأن مسرحية "الأسيرة" مسرحية غير أخلاقية. ردد رأيه أصداء ملاحظات نقاد نيويورك المضطربة. فقد كانت بالمسرحية "سمات أدبية ممتازة"، واعترف بأنها قد لا تصيب جمهورًا ناضجًا وزكيًا بالضرر". لكنه أعلن

أنه ربما يكون لها "آثار خطيرة على بعض الأشخاص بين جمهور متعدد الجنسيات غير مميز"[115].

استمر الاعتراض على مسرحية "جنس" أيضًا. فقد ألقت الشرطة القبض على وست وچون كورت وشريك فى مسرح دالى وعشرين عضوًا من أعضاء فريق العمل. وفى ١٩ مارس، أعلن مورجنسترن بأنه سوف يغلق عرض "جنس" طواعية منه. وقال إن "وست قد تعبت بعد العام الذى كانت تعمل فيه فى مسرحية". وأضاف بأنها "قد تعبت بسبب التطورات التى شهدت الأشهر الماضية وإنها فى حاجة إلى الراحة"[116]. فإذا كانت خطتهم إسقاط التهم التى وجهوها على وست وزملائها، فقد فشلت خطتهم. لقد تم تحديد موعد ٢٨ مارس للمحاكمة.

قانون الإلغاء الذي سنه ولز

في الوقت نفسه، اصطدمت الجهود لتمرير مشروع قانون الرقابة في مقاطعة آلباني بعقبة متوقعة. سحب جرينبرج دعمه لمشروع القانون واثقًا أن سلطات المدينة قادرة على السيطرة على المسرح. وبالرغم من ذلك، فرض إدوارد چنكز، رئيس اللجنة القضائية، رقابة على المعايير وحدد موعد ٩ مارس لنظر القضية. تحدث كل من سيدني هوارد وفرانك جلمور وتريزا هيلبورن من رابطة المسرح وأوين دافز من لجنة آمز وريف تشارلز جيلبرت الذى كان يمثل الكاهن وليام مانتج، تحدثوا جميعًا ضد هذه المعايير. فإذا ما أصبح مشروع قانون چنكز قانونًا، أكدوا أنه على الولاية إقامة نظام بيروقراطي للرقابة هائل جدًا لينهار من شدة ثِقله. أكثر من ذلك، جادلوا بأن نيويورك لا يمكنها أن تظل مركزًا للمسرح الأمريكي إذا ما فرضت هذه القيود.

كان أنصار مشروع قانون چنكز مثيرين للاهتمام بنفس القدر. فقد تحدث چون سومر ورفد چون روتش ستراتون والسيد ميشيل لافال الذى كان يمثل كاردينال هاى. لصالح التشريع. جادلوا بأن هيئة محلفي المسرح لم تكن مؤثرة وأنه على الجمهور ألا يخشى الرقابة لأن كل قانون هو بمثابة رقابة[١١٧].

نال مشروع قانون چنكز توصية لصالحه من اللجنة. إلا أنه لم يصل أبدًا إلى جميع أعضاء اللجنة. فقد كانت هناك خططٌ أخرى يتم التدبير لها. لم يُرِدْ أى من الحاكم سميث ولا العمدة ووكر إقامة مكتب للرقابة. لكن كليهما، خاصة الأول، أراد أن يكون بطلاً للأخلاق. كان لدى بانتون محامى المقاطعة الإجابة.

قدم بانتون الديمقراطى تنازلاً على الفور عن زعامة الجمهور بين اللجنة، واقترح أن يُعطى مفوض التصاريح سلطة إيقاف تصريح للمسرح صالح لمدة عام إذا ما أُدين أحد العروض بانتهاكات أخلاقية بموجب القوانين السائدة للمدينة. وهكذا، سوف يعانى صاحب المسرح الذى يقوم بتأجير مسرحه لعرض مسرحية تتضمن "أى دراما مُهينة أو غير لائقة" أو غير أخلاقية أو أى شىء غير الدراما الخالصة أو مسرحية أو عرض أو مشهد تمثيلى"، من غرامة مالية هائلة إذا ما أُدين العرض بإفساد الأخلاق العامة. وحتى إذا ما تم إغلاق عرض مدان قبل أن يُقدم للمحاكمة. كما كان الحال مع مسرحية "إله الانتقام"، تعرض مُلاَّك المسارح إلى مخاطرة فَقْد مسارحهم لمدة عام إذا ما تمت إدانة هذا العرض[١١٨]. أُطلق على قانون ولز بادلوك هذا الاسم نسبة إلى سيناتور الولاية روجر ولز، وصدر بدعم من أنصاره فى ٢٣ مارس[١١٩].

فى خطاب مطول إلى جريدة التايمز، وعد ولاس مساعد محامى المقاطعة الذ آدان مسرحية "إله الحرب" أنه لن يكون هناك سببٌ يجعل المخرجين الجادين يخشون أن يقع عليهم ظلمٌ فادحٌ، لكن ما أوضحه لم يكن مطمئنًا بالتحديد. فقد آقر بأن مكتبه سوف يُدين فقط المسرحيات غير الأخلاقية. ومع ذلك، فقد ذكَّر قرَّاءه بأن أى جزء غير لائق أو فاحش فى أى مسرحية سوف يجعل العرض بآكمله يقع تحت طائلة العقاب. وهكذا، فإن سطورًا قليلة خارجة أو ملابس كاشفة يمكن أن تكون سببًا للإدانة. وكما أوضح ولاس: إذا ما تضمنت المسرحية موضوعًا فاحشًا يهدف إلى الإفساد، تكون المسرحية كلها إذًا تسعى إلى الإفساد". أُعجب ولاس بالسمة الثانية بصفة خاصة من مشروع القانون التى

تجعل تقديم أى مسرحية تتناول "الانحطاط الجنسى أو الانحراف الجنسى" مُعرَّضة للإدانة بجُنحة قضائية. والآن يمكن للمسرحيات التى تتناول موضوع الجنسية المثلية أن تتم إدانتها بسبب الجنسية المثلية، لأنها قبل كل شىء عرَّفها القانون على أنها انحراف عن السائد. كانت جملته الختامية مثيرة جدًا. فقد ذكر، "أنه لذلك لا يوجد فى القانون الحالى أى شىء يقوم بتحذير أولئك الذين يفكرون تفكيرًا سليمًا (أؤكد تفكيرًا)"[١٢٠].

كان بانتون منتشيًا لذلك. وأعلن: "لقد انتهى العرى والفحش إلى الأبد فى ملاهى نيويورك العامة، سواء كان ذلك فى المسرح أو فى النوادى الليلية" [١٢١]. شعر المراقب الأكثر تدقيقًا بالقلق لأن عدم اللياقة لن يتم تعريفها بشكل قانونى أبدًا:

> **لم يتم تحديد أى تعريف قانونى أبدًا مما يجعل أى اختبار موضوعى ممكنًا. ربما يختلف رأى مجموعة واحدة من المحلفين لدرجة كبيرة عن رأى مجموعة أخرى وهكذا، حتى إنه يمكن اعتبار المشاهد غير اللائقة على خشبة المسرح جريمة متعمدة،ولا تعد الجريمة قد تم ارتكابها حتى تُقرر المحكمة أن عرضًا بعينه بالفعل غير لائق[١٢٢].**

كان مكتب وكيل نيابة المقاطعة يميل إلى تجاهل التلاعب بالنسبة الأخلاقية. فقد كان يسعى فقط وراء الاقتناع والجنس وهما هدف بانتون الأساس. وقبل كل شىء وافقت اللجنة على قانون ولز بادلوك فى ٢٦ مارس، إلا أن الحاكم سميث لم يكن قد وقَّع بعد على الإجراء القانونى عندما بدأت محاكمة مسرحية "جنس" فى ٢٩ مارس. وهكذا . احتاج بانتون بشدة إلى اقتناع كى يثبت للحاكم وللجنة بأنه كان قادرًا على تفعيل البنود التأديبية من القانون.

وخلال المحاكمة، هددت الضغينة والعداء بين محامى الدفاع ولاس مساعد محامى المقاطعة بتفجير ساحة المحكمة. حذر القاضى المُدَّعَى عليهم بأن يكفوا عن التلميح بعبارات جارحة عن التهمة. فى النهاية أصبح ولاس شديد الثورة حتى إنه تحدى خصومه للقائه فى الخارج، بينما كان على المحضرين التفريق بين المحامين. وكان المتهمون فى حالة توتر أيضًا. فقد أخرج تيمونى مسبحة من جيبه وبدأ فى الصلاة أثناء مشاورات هيئة المحلفين. وانفجر بارى أونيل، قائد المجموعة، باكيًا وكان على وست طمأنته.

كان قرار المحلفين بالإدانة نتيجة محتومة. فقد كانت وست ورفاقها من المتهمين قد أثبتوا "إنه بإمكان المسرحيات القذرة أن تُدان بنجاح أمام المحلفين وأنه يمكننا المحافظة على المسرح نظيفًا دون رقابة(١٢٣). وفى العشرين من أبريل، أدان القضاء وست وموجنسترن وتيمونى وقضى بأن يقضى كل منهم عشرة أيام فى السجن وكفالة قدرها ٥٠٠ دولار. أما باقى المتهمين التسعة عشر فقد أُعطوا عقوبة مع وَقْف التنفيذ(١٢٤).

من الواضح أن اتهامات مسرحية "جنس" قد أقنعت الحاكم سميث بأن سلطات مدينة نيويورك كانت قادرة على إدانة العروض المسرحية التى تتجاوز الحدود الأخلاقية فى ساحات المحاكم. وبسعادة وقَّع مشروع قانون ولاس فى ٧ أبريل. وبقيامه بهذا أعلن أن السلطات المحلية قادرة بفاعلية على مراقبة المسارح وأن رقابة الولاية لم تكن ضرورية(١٢٥).

بدأت وست وتيمونى وموجنسترن فى تنفيذ عقبتهم فى ٢١ أبريل، كان الأخيران يقضيانها فى تومس والأولى فى دار إصلاح النساء. فقد وكلت إليهم إدارة السجن مهام التنظيف"، والمسح والكنس. ولأن تيمونى قد أظهر "مبادرة وطموحًا"، فقد أعطوه منصبًا أفضل وهو قائد لجماعته. قامت وست بمهام مماثلة وكانت شكواها الوحيدة من زى السجن غير المريح [١٢٦]. وعند إطلاق سراحها، أكدت على جمعها مادة تكفى لعشرات المسرحيات. قالت أيضًا إنها قد "كسبت توجهًا جديدًا فى الحياة"، وأنها سوف تمنح بعضًا من وقتها للأعمال الخيرية. وكانت صادقة، فقد سلمت المحافظ شيكًا بمبلغ ١٠٠٠ دولار، وهو أجر تقاضته مقابل كتابة مقال عن تجربتها فى السجن. وأعلن على الفور أنه سوف يستخدم المالى كى يبدأ فى بناء "مكتبة ذكرى سجن ماى وست"[١٢٧]. وبالرغم من أن بانتون كيل نيابة المقاطعة قد كسب قضيته، فسوف يتقابل الغريمان قريبًا مرة أخرى.

وعلى مدار ما يقرب العام، اختفى الجدال حول العروض البذيئة من المسرح. ثم ظهرت مسرحية "مايا" Maya لسيمون جانتيلون: فظهرت على الفور قوة قانون ولاس الغادرة الخفية. أخرج "مايا" فرقةُ المديرين الفنانين "وهى مجموعة من الفنانين ذوى العقول الجادة الذين ارتبطوا مسبقًا بمسرح الجوار، وافتتحوها على المسرح الكوميدى فى ٢١ فبراير عام ١٩٢٨، كتب جانتيلون قطعة شاعرية يقوم فيها زُبَناء عاهرة من مرسيليا بتغييرها رمزيًا إلى امرأة أحبوها أو كرهوها أو فقدوها أو هجروها. قدمت الفرقة مسرحية "مايا" فى عشرين مدينة أوروبية بإثنتى عشرة لغة، وكانت العديد من مدن ولاية نيويورك متعاطفة مع العرض كما

فعلت مثيلاتها الأوروبية. شعر الكسندر ولكوت بالفزع. وأعلن، "أن مهرجان أيام وليالى مايا قد كُتب باهتمام وبساطة وخيال وعاطفة وقبل كل شىء آخر عاطفة. فهى مفعمة بالمشاعر القديمة ... وهى فى أفضل حالاتها، هى شىء قد تم إنجازه مرة أخرى. لكنه تم فى أجمل صورة"(١٢٨). كتب بروووكس أتكنسون، "على المستوى الفنى، هى انتصار للفهم على الشخصيات والبيئة"(١٢٩). آخذ النقاد الآخرون بعض المآخذ لأن المسرحية مفعمة بالعاطفة. وصنفتها جلرت جابرل بأنها "خيط من الزخرف العاطفى الواضح لأقدم مهنة على الأرض، والكثير من جزيئات الفن الصغيرة البراقة التى وضعت على أعتاب باب بيت ساحلى للدعارة، أو الكثير من الدموع التى ذُرفت غالبًا بلا جدوى"(١٣٠). لم تترك المسرحية انطباعًا جيدًا لدى چون أندرسون أيضًا. ووصفها بأنها "مسرحية كثيرة التكرار ومهلهلة، تلهث وراء كومة من الأحداث من أجل بصيص خافت من الاهتمام"(١٣١).

ربما لم يستقبل الجمهور مسرحية "مايا" على المستوى العام كعمل مسرحى عظيم، الإ أن عددًا قليلاً جدًا من النقاد أقترح أنها غير لائقة. وأعتقد نقاد قسم الشركة عكس ذلك. وفى ٢٣ فبراير، شاهد عمل چيمس سينوت، سكرتير مفتش الشرطة. عرضًا لـ "مايا" وأبلغ رؤساءه أنها عرض لا يتسم بالاحتشام(١٣٢). حينئذ حضر العرض ولاس، مساعد وكيل نيابة المقاطعة وقرر أنه يمكن إدانة المسرحية بسهولة. أتصل مكتب وكيل نيابة المقاطعة بـ لى وج. ج شوبرت اللذين يملكان المسرح الكوميدى، لإخبارهما أن هناك تُهمًا يتم التحضير لها لتُوجَّه إلى العرض. أخبر آل شوبرت هيلين آرثر على الفور، وهى مديرة عرض "مايا"، بأنهم ربما

يُطردون. أُصيبت هيلين بصدمة. وبعيدًا عن التقارير الغامضة فى بعض الصحف اليومية، لم يكن لديها أية فكرة أن هناك تحريات قد بدأت حول العرض، مع ذلك يمكن التكهن بها. ولم تكن تعلم أن محامى المقاطعة كان قد اتصل بآل شوبرت. وعندما اتصلت بمحاميها لتحدد ما إذا كان هناك أى مصادر، أخبرها أن عقدها اشتمل على فقرة تقول بأن أى اعتراض عام على عرضها سوف ينتج عنها إخلاؤها(١٣٣). وبالرغم من أن القادة الدينيين والتربويين ورجال الأعمال قد اعترضوا بشكل رسمى على موقف وكيل نيابة المقاطعة وتقدم الناقدان چوان ماسون برون وبارت كلارك بالتماس مع زملائهما. إلا أن السلطات أغلقت فى ٣ مارس عرض "مايا".

ثبَّت وكيل نيابة المقاطعة ومفتش الشرطة نفسيهما الآن كمراقبين غير رسميين. فكان عليهما فقط ذكر أن العرض فاحش أو بذيئ حتى يقنعوا مُلاَّك المسارح الملتاعين بإخلاء المستأجرين الذين يتسببون فى المشاكل. لم تقم الولاية بتعيين مراقب رسمى، لكنها كانت قد أقامت آلية للرقابة.

ثارت ثائرة الصحافة. كتب محرر صحيفة "ورلد" World، "ضده رقابة فى أسوأ أشكالها. غير مسئولة وبغيضة. فهى لا تمنح مخرجى المسرحية حتى حقهم فى المثول أمام القضاء. وبدلاً من ذلك فهى تمارس إرهابًا على مالك المسرح بتهديدها بإغلاقه لمدة عام :حتى إنه لا يجرؤ على المخاطرة بترك القضية تذهب إلى المحكمة"(١٣٤). كتب هايوود برون، "بالطبع، إن قانون ولاس غير عادل وآثم تمامًا"(١٣٥). واتهمت باريت كلارك مكتب المدعى العام بمهاجمة الفرَق المسرحية

الصغيرة لأنها لا تمتلك الموارد للدفاع عن أنفسهم فى المحكمة، ويتجرأ محامى المقاطعة بتحدى رابطة المسرح(١٣٦).

كان مقررًا لكلارك أن يحصل على ما تمنى - أو شيئًا من هذا القَبيل. ففى أواخر شهر أبريل، تقدم لى شوبرت ومستشاره العام ويليام كلين بالاشتراك مع بانتون محامى المقاطعة بشكوى بأن عرضين لرابطة المسرح - وهما "الفاصل الغريب" Strange Interlude ليوچين أونيل و"ڤولپون" Volpone لبِنْ چونسون - يحتويان على مواقف خارجة". بينما تقدم كلين بشكوى، تقول إن وكيل النيابة يفرق على غير أساس بين هذه وتلك (١٣٧) وافق بانتون على القيام بتحريات؛ لكنه استنتج أن هذا الموقف كان بدافع الغيرة المهنية(١٣٨).

حضر ولاس مساعد وكيل نيابة المقاطعة نيابة عن بانتون فى كلا العرضين. وجاء تقريره بأن كلتا المسرحيتين "لم تهدف إلى إفساد أخلاقيات الشباب والآخرين". ومع ذلك، أشار تقرير ولاس إلى أنه "هناك بعض الجمل فى كل مسرحية تتسم بالخروج عن الأخلاق وتؤذى الذوق السليم"، وطالب بأن "تُعاد كتابة هذه الجمل لقانون الإلغاء الذى سَنَّه ولاس"، إلا أن مكتب وكيل نيابة المقاطعة لم يكن الخَصْم الوحيد. فقد كان باستطاعة أى فرد لأى سبب أن يتقدم بشكوى إلى الشرطة، وكان مُلاَّك المسارح يُضطرون إلى إلغاء العروض قبل أن يثبت الشرطة، أنهم قد ارتكبوا أى جريمة بوقت طويل.

ماي وست مرة أخري

وبعد أن تخلص وكيل نيابة المقاطعة من مسرحية "مايا" بفترة قصيرة ووصل إلى نتيجة أن القضية ضد مسرحيتى "الفاصل الغريب" و"فولپون" غير ذات حيثية، واجهته عدوته اللدود ماى وست مرة أخرى. ففى خلال ربيع ١٩٢٨، ظهرت وست فى شخصية ليل Lil فى مسرحية "ليل الماسية" Diamond التى كتبتها أيضًا. تشمل المسرحية التى هى مزيج من الكوميديا والميلودراما، تنظيما من العاهرات والسيدات وقوادين ومتعاطى المخدرات واللصوص والأغنياء. لقى العرض نجاحًا أثار الدهشة، منتزعًا عبارات مديح من النقاد الذين قاموا منذ شهور قليلة سابقة بشجب مسرحيته وست بسبب أدائها التمثيلى وكتابتها. حوَّل دور ليل وست إلى نجمة من نجوم برودواى. وبالرغم من سعادتها لاجتذاب الانتباه والحصول على المال الذى جاءها من النجومية، لم تكن على وشك التنازل عن سمعتها كفتاة برودواى سيئة السمعة. فأثناء عرض "ليل الماسية"، كانت مشغولة بكتابة مسرحية تعيد مرة أخرى صورتها كمتعهدة للبذاءة إلى الأذهان وتؤدى إلى مزيد من المحاكمات بسبب الجنس. اختارت مسرحية "رجل المتعة" The Pleasure Men من تجاربها الهزلية وزعمت أنها كشفت عن الحياة فى الخلفية لأحد هذه المسارح. ومع الأخذ باعتبارات كثيرة، تُعد مسرحية "رجل المتعة" إعادة صياغة المسرحية "العائق"، إلا أن هناك تغييرًا واحدًا مهمًا وهو أن البطل؛راندى تيريل نجم ماتينيه شاذ يقوم بإغواء المعجبين الذى يرغبون فى ذلك؛ وكذلك فتيات الاستعراض الساذجات. وعندما تصبح إحدى هؤلاء النساء حاملاً، يرفض الالتزام بوعده بالزواج منها. فتقوم بإجراء عملية إجهاض وتموت.

يقوم أخوها ، وهو كهربائى المسرح، بخِصَاء تيريل ويموت. وبالرغم من ذلك، لم يكن عنف الشذوذ هو الذى أقلق النقاد بل ظهور جماعة أخرى من المتخنثين. كشفت مسرحية"رجل المتعة" من خلال سلسلة من المشاهد التى تقع أحداثها فى خلفية خشبة المسرح، بالإضافة إلى وقاحة تيريل واستغلاله لمعجبيه عن لهو خمسة مخنثين، بينما يتناقلون الإشاعات والإهانات وهم يرتدون ثيابهم استعدادًا للظهور على خشبة المسرح. كانت حفل السحب فى الفصل الثانى حيث وقعت أحداث مقتل تيريل جارح وكريه بشكل خاص.

افتُتحت مسرحية "رجل المتعة" على مسرح أوبرا برونكس فى ١٧ سبتمبر ١٩٢٨ .اعتبرت معظم العاصمة اليومية العرض الأول كاختيار للممثلين ولم ترسل مراسلين لحضوره. كان چاك كونواى من صحيفة "ڤارايتى" من القلائل الذين حضروا العرض حمل مقالة بعنوان:

أو عزيزى، هذا عرض ماى وست الجديد - خذ شحنة منها ....

أطلق عليه "أكثر العروض التى شاهدها شذوذًا. سكان منطقة كويين كانوا حاضرين ". وبعد أن قام بالتقليل من شأن كل الذين شاركوا العرض، أنهى مقاله بمدح مسهب فى وِسْت.

استمرت المسرحية لمدة ساعتين ونصف الساعة. فهى تحتاج إلى الكثير من الاختصار وإعادة الكتابة، لكن هل ستحصد النقود. فعلينا أنا وأنت أن نحصل على ... فتاة وست هذه تعرف شباك التذاكر وهذا العمل لن يخطئه، فإذا كنت تعتقد أنه يمكنه ذلك، آمل أن يكون لديك لون بُنى فى فرشاة أسنانك. لكن لا

تدعـه يفـوتك، لأنه يجب عليك مشـاهدته حتى تسـتطيع تقـدير الخطوات التى تتجـزها نحن الفـتيـات لا يمكنك تخـيله. واذهب مـبكرًا، فـبـعض الطوابيـر لن يستمر[١٣٩].

استمـرت فتـرة عـرض المسرحيـة فى منطقة "كويين" وافتُـتحت فى منهـاتن فى أول أكتوبر على مسرح بلتيـمور. لم تتـرك انطبـاعًـا جيـدًا لـدى النقـاد. سـحب جيلبرت جابريل العرض بسخط: "لم يكن لأية مسرحيـة فى زماننا عذر أقل من هذا لتقديم كل هذا الانغماس فى القذارة الذى يثير الغثيان. أكرر، لم تُقَدِّم أية مسـرحيـة على بيع كـلام قـذر (القـذارة - روث للمتـهكمين)"[١٤٠]. وأعلنت جـريدة"التـايمز" بأنهـا كـانت عـينة بغـيضـة ومـبتـذلة وفظة من كـتـابات المؤلفـة المسـرحيـة. وكمسـرحيـة فهى سيئة بنفس القـدر - فهناك زخم فى موضوعها وكتابتها ضعيفة [١٤١].

وبالرغم من أن وكيلى نيابة المقاطعة فى برونكس وكويين قد سـمحا بعـرض مسرحية "رجل المتعة" بعد تغيير بعض الجمل، لم تكن سلطات منهاتن على نفس القـدر من الاسـتيـعاب وأعطى العـمـدة ووكر أوامـره باقتـحام العرض. وبعد نزول الستار فى ليلة الافتتاح، ألقى رجال الشرطة فى زيهم الرسمى وملابسهم العادية القبض على فريق العمل بأكمله، والأوركسترا والممثلين- ستة وخمسون شخصًا مجتمعين.

وصلت وست التى كـانت لا تزال تعـرض مـسـرحيـة "ليل الماسـيـة" إلى قسم شرطة المنطقة فى شارع ٤٧ القريب بعدما انتهت من تقديم مسرحيتها، وتم إلقاء

القبض عليها هى أيضًا. وبعد تدبير مبلغ ٥٠٠ دولار كفالة لكل فرد من أفراد فرقتها، أطلقت الشرطة سراحها. وفى اليوم التالى، قدم ناثان بوركان، محاميها وأحد المتخصصين فى القضايا المسرحية، إنذارًا قضائيًا يمنع الشرطة من التدخل لمنع العرض وقدمت الفرقة عرضًا فى ٢ أكتوبر(١٤٣).

فى اليوم التالى، وبناءً على طلب من العمدة ووكر بانتون ووكيل النيابة المقاطعة، ألغى قسم الاستئناف التابع لمحكمة ولاية نيويورك العليا الإنذار القضائى المؤقت. بدأ الممثلون، وهم على غير علم بقرار المحكمة العليا العرض، لكن رجال الشرطة ملئوا الممرات وأوقفوا العرض بشكل غير رسمى. مرة أخرى انتقلت الفرقة إلى قسم شرطة المنطقة فى شارع ٤٧ حيث تم استدعاؤهم على المحكمة. وبدون حماية الأمر القضائى الذى يحميهم من تدخل الشرطة، رأى بوركان أنه لن يُجدى إعادة فتح العرض وأعلن عن إغلاقه(١٤٤).

حصل العمدة ووكر على تقدير بسبب هجوم الشرطة على العرض. وبينما يُعلن عن توجهاته الليبرالية وأنه أحد أنصار المسرح، عُرضت مسرحية صارخة فى شذوذها الجنسى:

> **إن الفعل الذى قامت به الشرطة فى عرض "رجل المتعة" يوضح ببساطة أن هذه الإدارة مصممة أن تضع نهاية لهذا النوع من العروض المثيرة للشهوة مخالفة للقانون... لن نشعر بالاشمئزاز أو نثور على المسرحيات المنحطة من أجل الاستعراض أمام الجمهور فى هذه المدينة. إن جمهور الشرطة وما سوف يقومون به يحظى بدعم صادق منى... فأى شىء يتسم بالنيل من حدود اللياقة وقيم المواطنين الأخلاقية فى هذا المجتمع لا يمكن السماح له بالاستمرار فى هذه المدينة طالما أنا عمدتها(١٤٥).**

من الأرجح أن مواقف ووكر لن تكن نتيجة اهتمام مفاجئ بالمحافظة على نسيج نيويورك الأخلاقى. كان عام ١٩٢٨ هو عام الانتخابات. وكان آل سميث قد رشح نفسه لرئاسة الجمهورية وفرانكلين روزفلت لمنصب الحاكم. ووفقًا لرؤية جريدة "إفننج پوست" أن العمدة قد أخبر مفتشى "ألا يتهاون مع أى دراما هابطة حتى وإن كانت تشتمل على أقل شبه إسفاف على مسار برودواى هذا الموسم. فيجب أن تظهر نيويورك بمظهر جيد فى عام انتخابات الرئاسة[١٤٦].

تجاهلت وست تمامًا احتمال أن هذه الهجمات التى تستهدفها كانت ذات دوافع سياسية. وبدلاً من أن تدافع عن نفسها ضد التهم التى وُجِّهت إليها، أضافت صياغة أخرى لمسرحية "العائق". وأكدت أن بطل العرض فى "العائق" كانت "شاذة جنسيًا" ومن جهة أخرى، كانت مسرحية "رجل المتعة" تدور حول "رجل طبيعى والنساء". أما بالنسبة للمخنثين، فقد أعلنت بأنهم سمة سائدة فى مشاهدة الترفيه الأمريكية.

> **لدىّ بعض الرجال الذين يقلدون النساء فى المسرحية. فى الحقيقة، لدىّ خمسة منهم. لكن ماذا فى هذا؟ فإذا كانوا سوف يغلقون المسرحية ويمنعون الناس من كسب عيشهم لأنهم يقومون بأدوار نساء، فمن ثم عليهم إيقاف الذين يقومون بأدوار نساء فى حلقة كيث... كم تعتقد عدد الذين يقومون بأدوار نساء فى هذا البلد؟ هل سيمنعونهم جميعًا من العمل؟[١٤٧].**

٢٠٤ليس من المحتمل أن وست كانت تنتوى بالفعل تقديم صورة موضوعية عن المخنثين، لكنها تجنبت أو أسقطت موضوع المسرحية الأصلية التى بادر نائب الصليبيين بنفيها. فالجماهير التى شاهدت المخنثين يقدمون عروضهم فى حلقة

كيث، شاهدوا قالبًا سلسًا أبدعه رجال كشفوا بعناية عن رجولتهم فى شكل أنثوى. أكثر من ذلك، كان النتاج النهائى عبارة عن قصة أو رواية صُمِّمت لتلقَى قبولاً لدى خيالات الذكر الجنسية، كشف مشاهد وست عن نقطة تحول كانت مخيفة من قبل، أو مرحلة حيث تختلط فيها سمات الذكورة مع الأنوثة بشكل تلقائى. أكثر ما يثير الإزعاج، إنها كشفت عن أن "الأنثى" المرغوبة التى تظهر على مسرح الڤودڤيل هى فقط الطراز الذى يفضله الرجال، لكنها ، فى الواقع، وبوضوح رجل يسعى لجذب انتباه الرجال الآخرين.

لم تبدأ محاكمة وست حتى مارس ١٩٣٠، وكان أن تم انتخاب روزفلت لمنصب حاكم نيويورك، لكن سميث قد خسر انتخابات الرئاسة وفاز هربرت هوڤر بها. وخضع چيمى ووكر للتحقيق للكسب غير المشروع، كانت الأمة تغرق فى حالة من الاكتئاب. غير مُبالٍ لهذه الأحداث الجسام، أقدم ولاس نظيرًا لبوركان. فقط هاجم تأكيد ولاس بأن الخنوثة شىء منحط، مرددًا أن تجسيد أدوار الإناث كان تقليدًا مسرحيًا لقرون. ووصل إلى تسوية تمامًا مع شاهد المدعى الرئيس، كابتن چيمس كوى الذى قاد الغارات. عندما ذكر كوى الجمل التي اعتبرها غير لائقة. دفع بالكابتن إلى الاعتراف بأنه لا يرى ولا يسمع بشكل جيد لدرجة كافية تمكِّنه من تدوين ملاحظاته وبأن شهادته تقوم على وصف ضابط زميل. ثم طلب بوركان من كوى أن يقوم بتقليد من قام بالدور النسائى. لقد أُجبر وقفز حول قاعة المحكمة، وبدأه على مؤخرته وكان هذا مصدر سعادة للمشاهدين المطلقة. رد ولاس بإصراره أن الحوار والإشارة التى استُخدمت فى المسرحية كانت مليئة بمعانٍ صارخة ، وطلب خبيرًا كى يقوم بتفسير هذه الجمل لهيئة المحلفين.

اعتـرض بوركـان بشـدة، معلنًا أن ولاس كـان يحـاول أن "يُسـمم مناخ المحكمـة". وجادل:"فإذا كانت كلمات المسرحية تحتمل معنيين وهى معروفة على نطاق واسع، فلن نحتاج إلى خبيـر. إذا كانت هذه الكلمات باللغة الصينية، ربما يكون ضروريًا للولاية أن تطلب الاستعانة بأحد الخبراء". ألغى القاضى آمديو برتينى اعتراض بوركان وسُمح للشاهد الخبير بتفسير النص. لكن محامى الدفاع رد على ذلك. حصل على إذن من المحكمة بتقديم فصل أكروباتى على خشبة المسرح يعتبره المدعى أنه غير لائق. من المتوقع، لم يشتمل الفصل على أى مواقف غير لائقة. اعترض ولاس بغضب لأن ما قُدم ليس هو نفس العرض الذى شاهده الشاهد الذى استعان به. انتهت المحاكمة بكل محامٍ يتهم الآخر بالكذب العلنى(١٤٨).

بعد مداولة لمدة عشر ساعات، أخبرت هيئة المحلفين القاضى بيرتينى أنهم لم يتمكنوا من الوصول إلى إدانة وأُسقطت جميع التهم. ومن الواضح أن القاضى قد شعر بالإحباط. تذمر من أن ساحة القانون. بطبيعتها ذاتها، لم تكن هيئة للحكم على "كلمات وإيماءات وأفعال وأنغام" عرض مسرحى. وشجع صانعى القانون على إقامة آلية للرقابة(١٤٩) تكون قادرة على تحديد ما إذا كانت المسرحية مناسبة قبل عرضها:

> **فشلت هيئة المحلفين بعجزها عن الاتفاق على تحديد اية إدانة على القيام بالواجب المتوقع منها وتركوا هذا الموضوع العام فى وضع غير مؤكد وغير مُرْضٍ. اعتقد أعضاء هيئة المحلفين الموقعين أدناه بأن واجبهم هو ان يفرضوا عليك رغبة طلب معيار مؤثر ما للرقابة على كل المسرحيات التى تقدم فى نيويورك. إن الفشل فى الاتفاق يميل إلى إظهار أن الرقابة على المسرحيات**

التى يقوم بها التشريع الجنائى ليست هى الوسيلة الأكثر تأثيراً والتى يمكن الاعتماد عليها أكثر من غيرها لقياس جمهور مرتادى المسرح فى نيويورك[١٥٠].

عندما تمت إدانة المتهمين فى قضية مسرحيتىَ "جنس" و "رجل بكر" فى إطار الإجراء الجنائى التقليدى، امتدح الصحفيون النظام القضائى. والآن وقد حصلت وست على البراءة فى إطار نفس النظام، أعلن القاضى أعضاء هيئة المحلفين المعارضين أن النظام القضائي الجنائى لم يكن قادرًا على حماية الجمهور. فبدلاً منه، أرادوا ترتيبًا جديدًا مُحْكمًا فى توصيفه القضائى حيث يلتزم المحكِّمون بحماية رمز أخلاقى مجرد وليس تفسير القانون. باختصار، كان المسرح غير محدد الملامح بشدة، وشديد التقلب حتى إنه لا يمكن للمعايير القضائية التقليدية السيطرة عليه. كان المسرح يحتاج إلى مراقب ، يعمل خارج النظام القضائى، إذا ما كان لنا أن نحمى النظام الأخلاقى من الممثلين.

رحلة الفاصل الغريب الغريبة

بالرغم من أن نيويورك كانت مركزًا للمسرح والمسرحة خلال العشرينيات أصبحت مدن أخرى أيضًا متورطة فى الخلاف. ربما وقعت أحداث أكثر هذه الوقائع إثارة للنزاع فى بوسطن فى ١٩٢٩ . منح مشرع ولاية ماساشوستس عمدة بوسطن صلاحيات والحق فى إلغاء تراخيص المسرح لأى سبب كان وذلك عام ١٩٠٤ ، وحتى يدفع بعجلة الرقابة إلى الأمام. وعندما هدد العمدة مالكولم باستخدام سلطاته إذا ما سمح مسرح هوليز بافتتاح مسرحية يوچين أونيل "فاصل غريب"، قام بإشعال واحدة من أكثر نزاعات القرن حقدًا. نجحت مسرحية أونيل "لعبة امرأة" Woman's Play التى قدمتها رابطة المسرح المثيرة للجدل من غضب بانتون محامى المقاطعة. وبالرغم من أن بعض النقاد قد شككوا فى عظمتها، إلا أنها حصلت على جائزة پوليتزر لعام ١٩٢٨ واستمر عرضها ٤١٤ عرضًا. وبحلول ميعاد افتتاحها فى بوسطن فى ٣٠ سبتمبر ١٩٢٩، كان قد حضر عروضها ما يقرب من ١,٥٠٠,٠٠٠ شخص فى لوس أنجيليس وسياتل ودترويت وتاكوما وكولومبس ومدينة كنساس وواشنطن د. س. وعلى المستوى الدولى، كانت قد عُرضت على مسارح الولايات فى ڤيينا وبودابست وستوكهولم. ووافق لورد شامبرين على عرضها فى لندن وكان مقررًا لها أن تُقدم فى برلين عام ١٩٣٠، وعندما وصل العرض إلى بوسطن فى سبتمبر ١٩٢٩، قرر العمدة نيكولاس أن مسرحية "فاصل غريب" مشهد مقزز لانعدام الأخلاق" ورفض السماح لها بالعرض(١٥١).

أيده چون كيسى، المستشار المسرحى للعمدة فى قراره. كان كيسى عازفَ درامز سابقًا فى إحدى الفرق وقام العمدة باترك كولينز بتعينه مستشارًا للمسرح لأنه لم يكن يريد أن يرتاد المسرح بصورة منتظمة كانت معايير كيسى بسيطة، فقد حافظ بشدة على قناعته بأنه "لا يجب أن يُقدم أى شىء على خشبة سراى المسرح فى أى مكان لا تستطيع أن تستجب إليه والدتك أو حبيبتك أو زوجتك أو أختك". لتحقيق هذا الهدف وضع "دستور القيم الأخلاقية" المكون من ثمانى نقاط الخاص به؛ والذى قام على أساسه بتقسيم العروض المسرحية. حرم دستوره: الحوارات الخارجية والإيماءاتأو الأغانى التى تهدف إلى الإشارةإلى علاقات جنسية، ومنع ظهور الممثلين فى الممرات أو فى القاعة بين الجمهور وتصوير انحراف أخلاقى أو انحدار جنسى بمعنى الشذوذ الجنسى(١٥٢).

ومع ذلك، أعلنت رابطة المسرح أن أيًا من كيسى ونيكولاس لم يبلغاها أنه توجد أيه مشكلة مع عرض "فاصل غريب". ولم يتخيلوا أن مسرحية حائزة على جائزة، پوليتزر لأشهر كاتب مسرحى فى أمريكا سوف يتم رفضها. وهكذا، عندما أعلن كل من العمدة نيكولاس وكيسى منع عرض المسرحية، أُصيبت قيادة الرابطة بالصدمة تمامًا. أصدر، على الفور، تيرزا هيلبورن، المدير التنفيذى للرابطة ولورانس لانجر، عضو مجلس الإدارة، بيانًا مشتركًا يعربان فيه عن استيائهما. فقد نعتوا تصرف العمدة "بأنه غير ديمقراطى"، وبأنه "يتجاهل عن عمد رأى الآلاف من مواطنى بوسطن المحترمين". أوضح هيلبورن ولانجر أن الإعلان عن مسرحية "فاصل غريب" قد بدأ فى مايو وأنه لم يُعلن عن شكاوى من المسرحية خلال فترة الاعتراض. وأشارا إلى أنه تم بيع ٧٠٠٠ تذكرة مقدمًا

بجملة ٤٠ ألف دولار، وأن النص كان معروضًا للبيع ومازال فى مكتبات بوسطن لما يقرب من عامين دون أن يعترض عليه أحد [١٥٣].

ربما أراد أن يحرجا العمدة كى يرجع عن قراره، أعلنت الصحف أن قضية الرقابة قد عادت لتجعل من بوسطن مرة أخرى مادة لسخرية الأمة. وكما أشارت صحيفة "بوسطن هيرالد"، "سوف يجعل العمدة المدينة مادة للسخرية والاحتقار على المستوى القومى والدولى"[١٥٤]. هنّأ محرر ساخر فى "بوسطن جلوب" المراقبين لأنهم خلقوا "أشهر شعار إعلانات حضرى عُرف فى زمننا الحديث، وهو "ممنوع فى بوسطن". استمر الكاتب فى تشجيع السلطات على الاستمرار فى كبح أى عمل يشير من بعيد على إيحاءات، خاصة أعمال الفن العظيمة. من خلال هذا الموقف فقط سوف يذيع صيت بوسطن فى كل أنحاء العالم [١٥٥]. كتبت صحيفة "بوسطن سكريبت" مازحة : "تأخذ بوسطن بخطوات سريعة لتصبح مدينة يكون فيها إنكار وجود سانتا كلوز جريمة، أو أن طائر اللقلق يلد صغاره""[١٥٦].

ذهب القائمون على الرابطة وهم تريزا هيلبون ولورانس لانجر والناقد ولتر برتشارد إتون إلى الإذاعة، فى محاولة لإقناع العمدة بتغيير رأيه. شكل إتون، وهو عضو فى اللجنة التى رشحت أونيل لنيل جائزة بوليتزر، "لجنه المواطنين" التى ضمت حوالى ٣٠٠ شخص انهالوا على العمدة بطلبات لتغيير رأيه. حافظ مجلس إدارة الرابطة بحقه فى المشورة لتحضير طلب استئناف يُقدم إلى محكمة الاستئناف الفيدرالية، متحدية بذلك حقوق العمدة المؤسساتية فى إلغاء مسرحية قبل عرضها[١٥٧].

وبالرغم من أن الصحف قد استمرت فى مهاجمة العمدة بعنف، إلا أنه تلقى دعمًا كبيرًا من رجال الدين فى بوسطن الذين أطلقوا العنان لاتهامات غاضبة على المسرحية التى وجدوها أشبه بمرجعية لأكبر الخطايا ذعرًا فى هذه الفترة. أعلنوا إنها تؤيد على الإلحاد وتحط من قدر الزواج وتتغاضى عن الإجهاض وتشجع الخيانة. وافق أحد الكهنة على أن الأمريكان فى حاجة ماسة إلى قوانين تنظم علاقاتهم الجنسية ، إلا أنه جادل بأن مثل تلك المسئولية يجب ألا تُستغل تجاريًا وتتحول إلى نوعٍ من المستأجرين الذين على استعداد لفعل أى شىء من أجل الحصول على رسوم الدخول إلى أحد المسارح(١٥٨). حذر آخر من دعم "الأنصار الراديكاليين لما يُعرف بالأخلاق الجديدة" لمسرحية "فاصل غريب". فبينما اعترف بأنها عمل أدبى رائع، إلا أنه حذر من نتائج "أن عملية (أونيل) الجراحية للأرواح المتدهورة لا يجب بالضرورة أن تُقدم على خشبة المسرح" وأن ما تخفيه من انحلال أخلاقى مازال قائمًا بشكل غير واعٍ كتبرير عن إسقاط المقدسات (١٥٩).

لم يساند كل رجال الدين العمدة. فقد أعلن أحدهم أن منع مسرحية "فاصل غريب" كان وهمًا ضعيفًا من جانب نيكولاس والمراقب كيسى"(١٦٠). وحذر آخر: "من الخطر أن نُبْقِى الناس فى حالة جهل فى قضايا الجنس الكبيرة. بالطبع، هناك مخاطر فى كل تربية، لكنها لا تُقارن بمخاطر الجهل"(١٦١).

وبالرغم من أن الرابطة قد هددت بمقاضاة العمدة أمام المحكمة الفيدرالية، لكن التأخير المتوقع كان يعنى أنه كان مقررًا إلغاء العرض. بدلاً من ذلك، قررت الرابطة أن تفتتح عرض "فاصل غريب" فى كوينزى، وهى مدينة كاسك من مدن

الضواحى تبعد حوالى خمسة عشر ميلاً جنوب بوسطن. وعلى عكس الرئيس التنفيذى لبوسطن، لم يمنح مُشرع الولاية أو قانون المدينة لعمدة كوينزى توماس ماكارثى أية سلطة رقابية خاصة. بدلاً من ذلك، تلك القوى كانت فى يد لجنة التصاريح والتى بعد مشاهدة المسرحية ربما تقوم بإلغاء تصريح المسرح إذا ما وجدت العرض بذيئًا. ومع ذلك كان العمدة ماكارثى فَطِنًا إلى حد كبير. كان يأمل فى أن يدرأ عن نفسه وعن اللجنة الضغط، فقام بتعيين خمسة وعشرين عضوًا فى "هيئة محلفى المسرح" هم الذين سوف يقررون صلاحية المسرحية[١٦٢]. كان أهل كوينزى مبتهجين. كانت التجارة فى شارع هانكوك، حيث يقع مسرح كوينزى، فى حالة تعثر وبدا المبلغ الذى كان مقررًا أن ينفقه الجمهور، وهو حوالى ٣٠٠٠ دولار كل أسبوع، يفوق فى أهميته من الاعتبارات الأخلاقية الرفيعة التى صورتها فى بوسطن[١٦٣].

ظلت عقبة واحدة ممكنة فقط وهى رجال الدين فى كوينزى، فبمجرد الإعلان عن ان مسرحية "فاصل غريب" سوف تقدم عرضها الأول فى مدينتهم، رفع عدد من الكهان صرخة مدوية. تساءل أحد القساوسة بغضب ما أذا كانت كوينزى ستتلقى "رفضًا من بوسطن". فإذا كان العرض حقيرًا جدًا حتى يقدم فى بوسطن، فهو حقير للتقديم فى كونيزى"[١٦٤]. وكتب آخر أنه يأمل أن يستعيد عقله ويُدرك أن مسرحية "فاصل غريب" تعصف بقيم أخلاقية، وتجعل ما هو غير طبيعى وبغيض يبدو معقولاً وجذابًا"[١٦٥].

من الواضح أن قادة الرابطة كانوا يتوقعون أن تشارك كهنة كوينزى فى الجدال، وأقدموا بسرعة على تحييد أى مشاعر سلبية ربما تكون لديهم. وفى

الرابع والعشرين، أرسل إتون وروبرت سيسك، الأخير عضو فى مجلس إدارة الرابطة، خطابًا إلى كل قس فى كوينزى. شرحا فيه أن الغالبية العظمى من المعارضة للعرض التى جاءت من رجال الدين فى بوسطن، كانت نتيجة أجزاء من المسرحية قد حُذفت بالفعل من النص. وصف إتون وسيسك أونيل بأنه "ذو عقلية جادة وكاتب رزين يهدف إلى محاولة إلقاء الضوء على بعض مشاكل العالم الحديث كما يراها. وأن تقديم إثارة رخيصة ليس جزءًا من هدفه". وأكدا أن الموضوع الذى هم بصدده خرج عن نطاق كونه حق الممثل فى التعبير عن نفسه. وحذرا : "يتضمن فى الواقع، قضية حرية التعبير بأكملها ولهذا يمكن أن يمتد إلى الصحافة فى أى لحظة ،وكذلك إلى منبر الوعظ كما امتد إلى خشبة المسرح". وأخيرًا حثًا رجال الدين على التوقف على التعبير عن آرائهم حتى بعد ليلة الافتتاح(١٦٦).

وفى السادس والعشرين، عقدت رابطة قساوسة كوينزى اجتماعًا مغلقًا تحدث فيه العُمُد. وبالرغم من أغلب الآراء كانت سلبية، فلم يكن أحد من القساوسة قد شاهد أو قرأ المسرحية. ولهذا السبب، قاموا بتأجيل اتخاذ رأى حتى بعد افتتاح العرض. جاء فى بيانهم:"على ضوء حقيقة أن سلطات بلدتنا قد منحت تصريحًا بتقديم مسرحية "فاصل غريب" فى مدينتنا مساء يوم الإثنين القادم، فإن رابطة قساوسة كوينزى تشعر بأنه من غير المناسب اتخاذ أى موقف إلا بعد ذلك العرض"(١٦٧).

فى ٣٠ سبتمبر ١٩٢٩، بعد خمسة عشر يومًا من منع العمدة نيكولاس عرض مسرحية "فاصل غريب" من بوسطن، تم افتتاحها فى كوينزى. كما أشار أحد

النقاد، وصل عدد الجمهور فى تلك الليلة إلى "تسعة وتسعين وبعدد العشرات فى المائة من أهل بوسطن"(١٦٨). وعندما دخل العمدة ماكارثى إلى القاعة، حيَّاه الحضور بتصفيق خماسى حاد، ظل طوال الساعات الخمس ونصف الساعة وهى مدة العرض كلها، كما فعل باقى الجمهور. ظهر أفراد الجمهور منتبهين طوال العرض لكنهم لم يكونوا متعاطفين بشكل مفرط وعندما أُسدلت الستار، قام الجمهور بتحية فريق العمل بطلب رفع الستار أربع عشرة مرة(١٦٩).

وبالرغم من ذلك، بدا أن العمدة ماكارثى قد واجه اهتمامًا أكثر من الممثلين. وبعد التصفيق الأخير، حاصر العمدة جمع من أصحاب الآمال الحسنة الذين شكروه لأنه وفَّر مكانًا لعرض مسرحية "فاصل غريب". وعندما نجح الصحفيون أخيرًا فى انتزاع العمدة بعيدًا عن معجبيه، بدءوا فى الضغط عليه فيما يتعلق برأيه. ترك رد فعله شكوكًا بأن مسرحية "فاصل غريب" يمكن أن تستمر فى العرض طالما الرابطة تريد لها أن تستمر فى العرض(١٧٠).

استمر عرض مسرحية "فاصل غريب" لمدة شهر ، أطول من الفترة المقررة لها بأسبوع. وبعد مشاهدتها من منظور واحد، استطاع كل من العمدة نيكولاس والرابطة أن يُعلنا انتصارات إيديولوچية. تباهى العمدة بأنه منع مسرحية "فاصل غريب" من العرض فى بوسطن. واستطاعت الرابطة الرد بأنها تحمى التعبير الجمالى الجاد من الإهانة بإمداد المواطنين فى نيو إنجلند بفرص التعرف على واحدة من أفضل مسرحيات العالم. ومع ذلك، وكما أشار كاتب صحيفة "إفننج ترانسكريپت" فقد ظل مواطنو بوسطن ضحايا لأن سياسات الرقابة غير المنطقية والمتعسفة فى المدينة ما زالت مسيطرة. سوف تُكتب العروض الدرامية الحديثة

الجادة التى تتعرض للجوانب النفسية المطلقة للبشر، بينما العروض "المبهرجة والمليئة بالقاذورات" سوف يتسامح معها الجميع(١٧١).

وكما تكهّن هذا المراقب، أن فكرة الفحش كما تم تطبيقها على مسرحية "فاصل غريب" لم تكن تعنى تصوير أو وصف أحداث جنسية مُحرمة. ظل أونيل والرابطة محتشمين حريصين بوعى فى اللغة والتقديم على المسرح. يكمن عدم احتشام المسرحية فيما أعتبره عليه العمدة نيكولاس "موضوعها". وجهت مسرحية "فاصل غريب" إهانة إلى الذين انتقدوها بإخضاع التعاليم الأخلاقية الثابتة إلى فحص دقيق. وفى النهاية، أعلن أونيل أن هذه المعايير تتسم بالنفاق والذل والفساد. كان هذا هو الفحش كما فهمه العمدة نيكولاس وكيسى وأنصارهما من رجال الدين. ولم يستطع المسرح فى بوسطن الهرب من مثل تلك الأحكام المبنية على دوافع أخلاقية حتى عام ١٩٧٠ .

وخلال العشرينيات، فقد العدد الصغير من أنصار الأخلاق والتربية والسياسيين السيطرة على المسرح. حددت أذواق الجماهير الغفيرة ما كان يُقدم وزادت شعبية المسرحيات التى تتعرض للمعايير الأخلاقية التقليدية. صحيح أن العديد من هذه المسرحيات - جنس والرجل البِكْر وشبه عذراء ولولو بيل...إلخ - قد استفادت من فضول العامة عن الجنس. وبالرغم من ذلك، فقد استخدم آخرون كثيرون المسح ليكتشفوا العناصر الأكثر ظلامًا فى الطبيعة الإنسانية. فقد تحدثت مسرحيات مثل "رغبة تحت شجرة الدردار و"فاصل غريب" وعرفوا ما أرادوا من الأفكار التقليدية عن الحب والأسرة والأمومة. وقدمت إله الحرب

والأسيرة إلى الجمهور حب الشواذ بين الإناث. وتصور مسرحية "ثمن المجد" رؤية غير بطولية قاتمة عن الحرب.

وبحلول الثلاثينيات من القرن العشرين، ظهرت روح عامة مختلفة تمامًا للمسرح. فقد اشترك الراديو والكتابة والأفلام السينمائية فى توجيه ضربة موت للمسرح المحترف. فتضاءلت أعداد الجماهير وأُغلقت المسارح وانتقل كُتَّاب المسرح والمخرجون والممثلون إلى هوليوود. ظل أنصار الأخلاق يسعون إلى كبح المسرحيات التى تؤذى مشاعر الطبقة الوسطى، لكن سرعان ما دخلت الحكومة الفيدرالية حرب الرقابة. وزادت مخاوف أعضاء الكونجرس من أن يدفع المسرح الجديد الذى يتناول موضوعات سياسية ،العمالَ المحبطين بشدة إلى جنون الثورية. ولأول مرة فى تاريخ الأمة، يتخذ المسرح وضعًا عدائيًا على المستوى السياسى والمعركة التى تلت ذلك استمرت على مدار الثلاثين عامًا التالية.

الفصل الرابع

هل كنت الآن أم هل كنت أبدًا

المسرح المحترف أثناء مرحلة الكساد الاقتصادي

عندما تقبل هربرت هوفر ترشيح الحزب الجمهورى له لمنصب الرئاسة عام ١٩٢٨، أعلن وقتها أن الولايات المتحدة أصبحت "أقرب إلى أن تكون على وشك إحراز انتصارها النهائى على الفقر أكثر من أى وقت مضى فى التاريخ بالنسبة لأى دولة". ومن الواضح أن الناخبين الأمريكيين وافقوا على ذلك؛ إذ إن المرشح الجمهورى "هوفر" انتصر وقتها بقوة على المرشح الديمقراطى آل سميث الذى كان عمدة لمدينة نيويورك. ومع اقتراب عشرينيات القرن العشرين من نهايتها، بدا واضحًا أن دوائر أعمال المصالح الاقتصادية الكبرى كانت قد تمكنت بالفعل من حل مشكلات أمريكا الاجتماعية. وكان اقتصاد المستهلك المتنامى فى ذلك الوقت قد سمح لقادة الشركات الكبرى بادعاء أنهم قد أحرزوا الانتصار للرأسمالية الصناعية. وعلى السطح، كانت مثل هذه الدعوات أو الادعاءات لها ما يبررها.

لقد كانت مسئوليات المعيشة قد ارتفعت جدًا داخل البلاد وبدت فتوحات أمريكا الدبلوماسية والعسكرية قد مكَّنت أمريكا من الحصول على فرص استثمارية دولية عديدة، إضافة إلى امتلاكها للمواد الخام الرخيصة. وكانت "مشكلة العمالة" تبدو أيضًا على وشك أن يتم حلها. إذ إن نشطاء العمال المتشددين كانوا قد انسحبوا بعيدًا وصاروا فى مواقع هامشية بسبب ما يُسمى "الرعب من الخطر الأحمر" بعد الحرب العالمية الأولى، وسمحت سياسات الرخاء الاقتصادى بالنسبة للعديد من دوائر الأعمال الكبرى بإضعاف الحالة العدائية التى كانت تميز سابقًا التفاعلات ما بين قطاع العمال وإدارة قطاعات الأعمال.

ولكن ورغم أن كل الأشياء كانت تبدو على هذه الوضعية فى ذلك الوقت، فقد كانت هناك حالة من المشاكل المكبوتة والكامنة فى الصراعات الاقتصادية والاجتماعية الأمريكية تتواجد تحت السطح، رغم مظاهر الرفاهية والازدهار البادية. وكان الرئيس "هوفر" يعرف أن الاقتصاد يمر بمشاكل ولكنه لم يقم بأى شىء؛ خوفًا من فَقْد ذلك الحماس الذى كان مطلوبًا من أجل الاحتفاظ بتوقعات النمو والازدهار الاقتصادى فى تلك الفترة. وبحلول عام ١٩٢٨، كان التوسع الصناعى السريع قد غزا بقوة حالة التفاؤل التى سادت خلال السنوات السابقة ولكن بدأت العملية تتقهقر وبدأت حالة التفاؤل هذه فى التراجع. لقد تباطأت أعمال البناء كما أن المستهلكين قلصوا من إنفاقهم وبدأت مخزونات القطاعات الصناعية تتراكم دون مشترٍ لها.

وفى عام ١٩٢٩، قللت القطاعات والشركات الاقتصادية من إنتاجها وبدأت فى تسريح بعض العاملين. وبحلول صيف عام ١٩٢٩، كانت أمريكا قد وصلت إلى عمق مرحلة الكساد الاقتصادى. وفى سبتمبر من هذا العام بدأ المستثمرون فى بيع سنداتهم. وأدت هذه الخطوة إلى التصعيد السريع فى هذا الاتجاه. وفى ٢٤ أكتوبر ١٩٢٩، سادت موجة ضخمة جدًا من أوامر البيع فى سوق أسهم نيويورك وسنداتها وهو ما أدى إلى تراجع الأسعار بشدة. وفى حين سادت المخاوف والفزع والهلع، بدأ المديرون فى الشكوى وبدأ مسئولو البنوك يحاولون تثبيت الوضع وإنقاذ الاقتصاد؛ ولكن خلال الأسبوع التالى لذلك كان من الواضح جدًا أن الأسواق قد هوت وتم سحبها بشراسة. وكان عدد قليل من الناس هم الذين تأثروا بشكل مباشر بكافة آثار التراجع والهبوط فى أسعار الأسهم

والسندات؛ لأن الغالبية الكبرى من الأمريكيين لم يكونوا يمتلكون أسهمًا وسندات. ومع ذلك حدثت حالة انحدار اقتصادى شديدة، لأن العديد من الشركات الصناعية الكبرى بدأت فى تقليص إنتاجها بشدة واستغنت عن الملايين من الموظفين والعمال. وما بين أكتوبر وديسمبر من ذلك العام كان عدد من فقدوا وظائفهم قد تصاعد من حوالى نصف مليون إلى أكثر من أربعة ملايين شخص. وبحلول ربيع عام ١٩٣٥، كان هناك ١٥ مليون شخص بدون عمل وكان هناك عدد كبير جدًا من الناس يعملون بضع ساعات فقط كل أسبوع. وتراجعت الأجور الحقيقية بحوالى ١٦٪. وفى الفترة ما بين ١٩٢٩ و ١٩٣٣، تدهور الناتج المحلى للإجمالى الأمريكى وتراجع بنسبة ٢٩٪. وتراجعت عمليات البناء بنسبة ٧٨٪ وتراجعت العمليات الصناعية ٥٤٪، كما تراجعت الاستثمارات بنسبة ضخمة جدًا حتى وصلت إلى ٩٨ ٪ (١).

وفى تلك الفترة كان هناك عدد كبير من الأزمات،ظهرت فى صورة طوابير من أجل الحصول على الخبز أو حَسَاء الدجاج فى المدن الكبرى. وقام العديد من الرجال بامتهان مهن صغيرة مثل بيع التفاح فى زوايا الشوارع، وبدأت مكاتب الإحصاء تعتبر عملية بيع التفاح مهنة من المهن بسبب الأزمة فى ذلك الوقت. ودافع الرئيس "هوفر" عن مثل هذا الإجراء، فقال "إن الكثير من الأشخاص قد تركوا وظائفهم من أجل أن يمتهنوا مهنة أخرى أكثر ربحية وهى بيع التفاح"(٢).

وبالرغم من أن الكساد الاقتصادى كان له آثاره المدمرة على المسرح المحترف الأمريكى، إلا أن شعبية العروض المسرحية الحية كانت قد تراجعت بدورها بسبب تقدم أجهزة الراديو وظهور السينما الناطقة. ظهرت أول أجهزة الاستقبال

الحديثة فى الأسواق فى عام ١٩٢٥، وبحلول عام ١٩٢٦ صارت عملية قراءة الروايات عبر الراديو وإذاعة الاحتفالات الموسيقية والتغطية الحية للأحداث الرياضية تجذب أكثر من ١٥ مليون مستمع من خلال الراديو فى الولايات المتحدة وكندا. وخلال فترة الكساد عندما كانت الأموال شحيحة صار الاستماع إلى الراديو هو وسيلة الترفيه الأساسية فى المنازل الأمريكية(٣).

شكلت الأفلام الناطقة أيضًا تحديًا أكبر وأضخم لقطاع المسرح. فيمكن أن نقارن الأوضاع السابقة بالأوضاع الجديدة إذا عرفنا أنه فى عام ١٩٢٠ كانت المسارح خارج مدينة نيويورك تصل إلى حوالى ١٥٠٠ مسرح تقدم عروضًا تدور فى بلاد عديدة؛ ولكنها تقلصت جدًا إلى حوالى ٥٠٠ فقط بحلول عام ١٩٣٠ . ولقد تم تحويل الكثير من المسارح إلى دور عرض سينمائى ، فى حين تم هدم بعضها وإزالته لأنها لم تستطع أن تتنافس مع وسائل ووسائط الإعلام الحديثة(٤). وكانت الآثار أكثر وضوحًا فى مدينة نيويورك بالنسبة لشيوع الراديو وظهور الأفلام الناطقة، ولقد غيَّر الكساد الاقتصادى بشدة من وضعية الجمهور الذى يُقْبِل على المسرح المحترف.

وخلال موسم ١٩٣٠ -١٩٣١، كان يتم إنتاج حوالى ١٩٠ مسرحية وكان ذلك يمثل تراجعًا بمقدار ٥٠ مسرحية عن العام السابق. وفى موسم ١٩٣٨/١٩٣٩، كانت هناك ٨٠ مسرحية جديدة فقط تم إنتاجها .

ومن هنا، فإن "آل شوبرت" بكل ممتلكاتهم واستثماراتهم التى كانت موجودة خارج مدينة نيويورك تحولوا إلى العمل فى مجال الراديو وأجهزة الاستقبال. وتم

تنظيم صندوق إغاثة المسرح من خلال مجموعة "ريشيل كروثابيز"؛ من أجل أن تساعد العمال المسرحيين المحتاجين وتدفع عنهم فواتير الطعام والغاز والكهرباء والرعاية الصحية. وقامت أيضًا الممثلة "سيلينا رويال" بتأسيس نادى عشاء الممثلين Actors- Dinner Club بحيث يستطيع الممثلون أن يشتروا وجبات بسعر دولار واحد للوجبة. أما أولئك الذين لم يكونوا يستطيعون أن يدفعوا هذا المبلغ، فكانت الوجبات تُقدم لهم بالمجان. وخلال شتاء قارص مر على المسرحيين فى وسط الكساد الاقتصادى تم توزيع حوالى ١٥٠ ألف وجبة لمن كان يحتاجها، منها ١٢٠ ألف وجبة بالمجَّان (٥).

الأجندة الإصلاحية :

ومع زيادة سوء الأوضاع فى ظل الكساد الاقتصادى كانت الفجوة قد صارت واسعة وأكثر عمقًا ووضوحًا ما بين أولئك الذين يطالبون بتغييرات جذرية فى البنية الأساسية للاقتصاد والثقافة على مستوى الدولة كلها، وأولئك الذين يعتقدون بأنه من الممكن استعادة النظام والأوضاع التقليدية الجيدة مع إمكان وجود حالة من التعافى السريع من الوضع الراهن. وبالنسبة للكثيرين، كان الذين يدعون إلى ذلك الإطار الثانى هم الأكثر شيوعًا والأكثر تأثيرًا وهم الذين تسيدوا المشهد السياسى والثقافى، فى حين بدأت معظم هياكل "الرقابة" القومية تستهدف صناعة السينما والمسرح المحترف وغيرها من الأشكال الفنية حتى فى ظل أوضاعها الصعبة تلك، وهو الأمر الذى كان يستفز بشدة مشاعر المثاليين. وبالرغم من قانون ويلز باد لوك الذى ظهر، استمرت المسارح فى نيويورك تدفع

بمزيد من التحدى لفكرة تقليص ممتلكات المسارح. وبعد فترة من اتهام "ماى وست" بعدم الأمانة وعدم اللياقة فى العرض المسرحى المسمى "رجل المتعة" pleasuer Man الذى عُرض فى أبريل ١٩٣٠، تم إطلاق سراحه وإعفاؤه من كافة التهم ولكن بدأت قوات الشرطة تقوى بشدة رقابتها على الدراما.

أصبح الكابتن "چيمس كوى"، وهو ذات الشخص الذى قام بالغارة الرقابية على مسرحية ماى وست ، أصبح هو المسئول عن متابعة إنتاج مسرحية "ليسستراتا" lysestrata ومراقبتها فى صورتها التى اقتبسها "جيلبرد فيلدز" وقدمها من إنتاج نورمان بيل جيديز. قالت "بروك أكتيلسون" إن هذه المسرحية تُمثل مسرحية أوسع من الحى الثانى كله ومليئة بالفجاجة الخشنة والصريحة. ومع ذلك فقد كان باعثًا على الدهشة أن يقف كوى، وهو الرقيب على المسرح والناقد للمسرحيات على النقيض ويقول بأنه لم يجد فى هذه المسرحية أى شىء يستدعى المساءلة أو الانتقاد (٦).

ولكن لم يكن هذا هو الحكم النهائى عندما بدأ إيرل كارول فى إنتاج مسرحيته الجديدة المسماة "ڤانتيز" Vanities . وقال "كارول" عند تقديمه لهذه المسرحية بأنه كان فقط يحاول أن يلبى الطلب الذى ظهر فى أمريكا لنوع من الترفيه الأكثر تركيبًا وتعقيدًا والأعمق ثقافيًا ؛ ولذلك قدم "كارول" عددًا من النساء لا يرتدين إلا بعض الأوشحة أو المراوح أو ما يشبه الحجاب. وكان هناك شىء معين فى ملابس تلك المسرحية تم إيقاف استخدامه بواسطة قوات البوليس، وكان ذلك فى صورة مروحة صغيرة منفردة كانت تحملها "فيث باكون". وبعد أن تعرض هذا العرض للرقابة والمتابعة الشديدة من مسئولى الرقابة لعدة

ليال، قام البوليس فى ٩ يوليو بغارة على العرض المسائى للمسرحية واعتقل ٢٢٦ثمانية من الممثلات وواحدًا من الممثلين؛ لأنهم يقدمون عرضًا غير لائق وغير محترم. وبعد بعض الاعتراضات الأولية قام كارول بمنح السيدة "باكون" مروحة أكبر لتحملها على المسرح وقام بإضافة المزيد من الملابس لباقى الأشياء التى يرتديها الممثلون على المسرح، كما أنه استبعد بعض النكات الصارخة واللاذعة وغير اللائقة من المسرحية وأعاد افتتاح المسرحية مرة أخرى بعد أسبوع فى صورتها الجديدة [٧].

ولقد غضب جدًا رجال الكنيسة الكاثوليك بشكل خاص لأن هذين العرضين المسرحيين كانا لا يزالان يُعرضان على المسارح. ولذلك أطلق الكاردينال "هايز" هجومًا شديدًا ولاذعًا بل وسامًا على المسرحيتين، وقال بأن مسرح نيويورك يمثل "شكلاً مثيرًا للغضب العام بسبب نشره لعدم الفضيلة على نطاق واسع"؛ ولذلك قال أيضًا بأن هذا المسرح يمثل إهانة لشرف أمريكا وهذه المدينة النبيلة والمضيافة[٨].

وعلى النقيض من ذلك بدأت دوائر أخرى فى الاستجابة فورًا لهذا الهجوم، واتهمت رجل الدين بأنه يحاول أن يدفع باتجاه مزيد من الرقابة والتضييق على الحريات كما بدأت فى انتقاد الكنيسة بشكل علنى؛ ولكن ممثلى الكردينال نفوا تمامًا مثل هذه التهم والادعاءات[٩]. ولم تقتنع مؤسسة المسرح فى نيويورك بهذه الانتقادات واستمرت فى تحدى الوضع القائم وتحدى المقولة التى أطلقها رجال الدين؛ والتى كان مفادها أن كل المسرح فاسد وغير لائق[١٠].

ويبدو أن قوات الشرطة كانت تنتظر تلك الإشارة من "الكردينال" لكى تهجم على المسرح ،فبعد أقل من شهر من الهجمات التى تزعَّمها "الكردينال" هيز تمت محاصرة مسرحية "فرنكى وجوبيين" التى قدمها چون فيكيلاند فى مسرح چامايكا بنيويورك. وكانت هذه المسرحية التى تدور أحداثها فى دار على الميناء فى مدينة "سانت لويس" تعرض للحياة البائسة التى يعيشها بحارة الميناء وفتيات الاستقبال فى الحانات والنساء المشتغلات بالدعارة. وبعد العرض الثالث لهذه المسرحية أغار البوليس عليها وقام باعتقال ١٥ شخصًا من المشتغلين بهذا العرض المسرحى؛ لأن اللغة المستخدمة كانت مليئة بالشتائم والعبارات غير اللائقة. وبعد ذلك تم تغيير بعض الجمل والعبارات الصارخة وتم عرض المسرحية مرة أخرى فى عرض محدود على مسارح برودواى[١١].

ونفس الشىء حدث بالنسبة لمسرحية "فتاة سيئة " Bad Girl ، وهو عرض مسرحى مقتبس عن رواية "لمينا فيلمار". وفى هذه الدراما الناجحة نسبيًا كانت البطلة فتاة حاملاً تحاول إجراء عملية الإجهاض لأنها تخشى من أن زوجها الذى تزوجته مؤخرًا قد لا يرغب فى الاحتفاظ بهذا الجنين. ولكنها غيرت رأيها عندما اكتشفت أن زوجها سعيد بحملها ويرحب بهذا الطفل. وكان النائب العام فى ذلك الوقت قد اعترض على بعض السطور المحددة فى هذه المسرحية وعلى المشهد الذى يجرى داخل عنبر الولادة فى المستشفى. وقام المنتجون بإدخال التعديلات والتغييرات المطلوبة من أجل السماح للمسرحية بأن تستمر فى العرض، فى حين أن المدعى العام غيَّر الكثير لكى تصبح الفتاة السيئة فتاة صالحة الآن[١٢].

وبالرغم من أنه كان يبدو أن هناك نوعًا من التوافق ما بين الاعتراضات الدينية والغارات البوليسية على المسارح من أجل جعلها بعيدة عما يعتبره المنتقدون لها خروجًا فى اللغة والحوار أو خروجًا على الأعراف فى الملابس أو ما إليها - إلا أن المزيد من الضغوط والمزيد من القيود الشديدة أخذت تزداد وتزداد مع الوقت. ولذلك ففى يناير ١٩٣١ قام "سيبيور ماستيك"، وهو عضو مجلس الشيوخ من مدينة ويست شيستر بإبلاغ الجمهور العام بأنه يعتزم تقديم قانون للرقابة فى مدينة ألبانى. ولقد اجتمع الكثير من القادة والناشطين المسرحيين من كل مكان مرة أخرى من أجل أن يواجهوا هذه المحاولة التشريعية الجديدة التى تهدف إلى السيطرة على مسارح نيويورك. وكان لورانس لانجير فى ذلك الوقت قد خرج للتّو من معركة ضخمة حول مسرحيته فاصل غريب Strange Interlude التى عُرضت فى بوسطن: ولذلك قدم ما أسماه ميثاق المسرح فى ذلك الوقت. وتحدث "فرانك جيلمور" بإسهاب عن مسألة المساواة التى يجب منحها للممثلين. وبدأ كل من إدوارد شيلدز كاربنتر ومارك كونولى وإيلمر رايس فى الدعوة إلى ما أسموه ميثاق العاملين بالدراما، كما أن الدكتور "هنرى موسكوفيتس" كان من أبرز الداعين إلى تأسيس رابطة لمسارح نيويورك. وقام هؤلاء المسرحيون جميعًا بعمل جماعى وتعهدوا بأن يعملوا على منع رقابة الدولة على المسرح ومقاومتها: ولكنهم لم يقرروا بالتحديد ما الطريقة التى سيعملون بها للوصول إلى هذا الهدف. ولقد عارض الكُتّاب المسرحيون أى نوع من الرقابة بأى شكل من الأشكال وأصروا على أن الذوق العام هو الذى يمكن أن يغير من طبيعة ما يُقدم على المسرح بالشكل الذى يُلْزِم منتجى المسرحيات وكتابها. وفى ذلك الوقت أعاد آخرون الأمل فى أن تتم استعادة النظام القديم المسمى بنظام

مُحَلّفى المسرح الذى يمكن أن يمثل آلية للرقابة الذاتية بواسطة المسرحيين، بالشكل الذى يمنع تدخلات الدولة وفرضها لرقابتها. ولقد تم تبنّى هذه الخطة الأخيرة والعمل من خلالها وتقديمها إلى عضو مجلس الشيوخ السيد "ماستيك". ومن الواضح أن هذه الخطة التى تمثل أداة للرقابة الذاتية قد أوفت بكافة المتطلبات التى كان يطالب بها المنادون بفرض الرقابة؛ ولذلك سحب هذا النائب الاقتراح الذى كان قدمه سابقًا إلى اللجنة وتم تقديم خطة للرقابة الذاتية بدلاً عن ذلك (١٣).

وعلى أية حال، فإن نيويورك لم تكن هى المدينة الوحيدة التى حاولت السلطات فيها أن تقمع الإنتاج المسرحى؛ إذ إن "بوسطن" كانت أيضًا شهدت مثل هذا عندما قام الرقيب چون كيسى برفع طلب بأن ترتدى جميع فتيات الكورس جوارب طويلة. وفى شيكاغو، كان البوليس قد رفع قضايا واتهامات ضد مسرح أوروبا "كوهان" الكبرى عندما كان يعرض مسرحية دفتر الإسكتشات Sketchbook، وهو نص مسرحى آخر قدمه إيرل كارول، وتم اعتقال ٢٩ شخصًا من العاملين فى هذه المسرحية.

انتشرت أيضًا الإشاعات القائلة بأن ما حدث فى شيكاغو كان السبب فى هذه الغارات على هذه المسرحيات(١٤). ويبدو أن هذه الإشاعة كانت صحيحة؛ إذ إنه فى أبريل هدد عمدة المدينة السيد كيرماك بغلق أى مسرحية تشوه السمعة الطيبة لمدينة شيكاغو(١٥). وفى مدينة پطرسبرج ،كان مدير الأمن العام قد هدد بوقف العرض المسرحى"لسستراتا"إذا لم يقم المسئولون عنه باستبعاد الألفاظ والعبارات الفظة والفجة والقذرة - على حد تعبيره - من المسرحية. ونتيجة لكل

ذلك، كان هناك الكثير من التغيير أو الحذف لبعض المشاهد وتعديل الكثير من النصوص أثناء العرض(١٦). وفى مدينة لوس أچليس، تم اعتقال جميع الممثلين فى عرض "ليسستراتا" بالكامل وعددهم خمسة وستون. ومع أن المنتج المحلى للعرض كان قد حصل على أمر قضائى نافذ يمنع البوليس من إلقاء القبض على مزيد من الأشخاص، إلا أن قوات الشرطة أغارت مرة أخرى على هذا العرض. وبالرغم من أن قائد الشرطة المسئول قد طرح بعض العبارات المناسبة؛ إلا أن ذلك التحرش بهذه المسرحية أدى إلى ارتباك مبيعات شباك التذاكر؛ ومن ثم اضطُرت المسرحية لأن تغلق أبوابها لأنها لم تعد تحصل على عوائد كافية (١٧). وبالرغم من إطلاق سراح منتج المسرحية والعاملين بها، إلا أن مسئولى المدينة عادوا مرة أخرى لمهاجمة هذه المسرحية، وقالوا بأن من حقهم أن يستخدموا حكمهم الخاص على الأشياء من أجل أن يقوموا بمنع المسرحيات التى يرون بأنها تتحدى القيم والأعراف السائدة فى المجتمع وتهدد السلام الاجتماعى.

وفى "مدينة نيويورك"، واجه المسرح موجة أخرى عاتية من النزعات الإصلاحية والرقابية. وفى أوائل عام ١٩٣٢، كان القاضى "صمويل سيبيورى" قد بدأ فى تحقيقات تهدف إلى إدانة عمدة مدينة نيويورك المشاغب "چيمى ووكر" بتهم سوء التصرف أو عدم التصرف بشكل لائق فى مواضع معينة. وكان هذا الوضع الذى تُوجَّه فيه الاتهامات إلى عمدة نيويورك، يمثل إشكالية ضخمة جدًا تواجه "فرانكلين روزيڤلت" المرشح المهم للحزب الديمقراطى للانتخابات الرئاسية إضافة إلى عمدة نيويورك نفسه. ولذلك فإنه إذا ما قام "روزيڤلت" بإزاحة ووكر من منصبه، فإنه قد يفقد الدعم والمساندة التى يحصل عليها من قادة منطقة

تامانى وكانوا جميعًا يؤيدون عمدة المدينة ووكر. أما إذا قام بالسماح لووكر بالبقاء فى منصبه فإن الجمهوريين من خصومه السياسيين سوف يقولون بأن روزيڤلت هو فاسد مثله مثل ووكر تمامًا. ومع ذلك قام ووكر نفسه بحل هذه المعضلة بالنسبة للرئيس روزيڤلت ووفر عنه عناء اتخاذ قرار فى هذه المسألة. لقد استقال "ووكر" من منصبه كعمدة لمدينة نيويورك فى ١٤ أغسطس ١٩٣٢ ثم أبحر بعد عشرة أيام متجهًا إلى أوروبا[١٨]. وفاز "روزيڤلت" بترشيح حزبه للانتخابات الرئاسية؛ ولكن تغيرت الأوضاع كثيرًا فى منطقة تامانى وبدأت مسألة الإصلاح السياسى تصبح هى العنوان الأساس لكافة المرشحين لمدينة نيويورك لجميع المناصب السياسية. ومن هنا تم انتخاب "ڤيوريلا لاجارديا"، مرشحة حزب الاندماج Fusion Party التى قام كلا الحزبين الجمهورى والديمقراطى بتهميشها، تم انتخابها فى نوفمبر ١٩٣٣ كعمدة لمدينة نيويورك؛ ومن ثَمَّ بدأت حقبة جديدة من حقب الإصلاح فى هذا المجال. لقد كانت المهمة الأولى والأساسية للعمدة الجديد وأول أهدافه هى تطهير المشهد المسرحى فى مدينة نيويورك وتنظيف. ولذلك قامت ڤيوريلا بعد تَولِّيها منصب عمدة نيويورك بتعيين پول موس كمُفَوَّض للتراخيص. وبالرغم من أن القرار الصادر من المحكمة العليا الأمريكية فى ١٩٢٢ يقيد سلطات هذا المفوض فى منصبه، إلا أن العمدة الجديد أعطى هذا المفوض السلطة الكاملة لنزع تراخيص أى مسرح يقدم عروضًا مسرحية مُخلَّة بالأعراف والتقاليد والنظام والأمن العام. وفى يناير ١٩٢٣ التقى المفوض موس مع "فرانكى كيلمور" و"هنرى نسكوڤيتس" و"روجار بولدون" والمدير التنفيذى لاتحاد الحريات المدنية فى أمريكا. وبالرغم من أن تفاصيل هذه المناقشات لم يتم الإعلان عنها أو نشرها. إلا أنه لم يكن هناك أى

شك فى أن المفوض الجديد أعلن أنه مصمم على أن يحدد ما لا يجب أن يظهر على خشبة المسرح فى مدينة نيويورك[١٩]. وبالنظر إلى هذه الأچندة الإصلاحية الجديدة التى يتبناها الداعون إلى الرقابة على المسرح، بدأت قوات الشرطة فى الإغارة على مسرح منيسكى الجمهورى واعتقال ثلاثة راقصين ونزع الترخيص الخاص بتقديم عروض مسرحية عن هذا المكان فى أبريل ١٩٣٥[٢٠]. ولقد دافع محامى منيسكى عنه وواجه بقوة المفوض موس وسلطاته فى نزع التراخيص ونجحوا فى الإضطلاع بهذا التحدى: ولكن كان معنى كل هذه التطورات إرسال بعض الرسائل الواضحة إلى منتجى المسرح حول ما يجب أن يقوموا به وما لا يجب. ومن الواضح أن وجود نساء عرايا أو شبه عرايا على المسرح كان يرتبط بمعايير إدارة ووكر المسرحية التى كان يرفضها ناشطو الرقابة :إذ كانوا يرون فى ذلك نوعًا من الانحلال والإباحية الواجب التصدى لها. ولم يكن من الممكن أبدًا أن يتسامح القائمون بالرقابة مع ذلك. وكان ذلك واضحًا جدًا؛ إذ إن المفوض موس قد لعب دورًا محوريًا فى هذا الإطار[٢١].

العروض المحظورة والممنوعة في مدينة بوسطن :

وبالرغم من أن معظم التُّهَمَ بالانحلال والإساءة للأخلاق كانت ترتبط بظهور نساء على المسرح إلا أن الوضع فى بوسطن كان خاصًا جدًا: إذ إنه كانت هناك حالة من الترصُّد لأية مسرحية تناقش سلطة السلطات الدينية التقليدية أو تظهر بأى شكل من الأشكال ثقافة الشذوذ أو المِثْليَّة الجنسية التى كانت موجودة فى ذلك الوقت. وكان الاتجاه دائمًا إلى منع مثل هذه المسرحيات وحظرها

باعتبارها غير أخلاقية واستفزازية. وفى ١٩٣٥، تم اتخاذ مثل هذه المواقف بحق أثنين من العروض المسرحية. كان أولها هو عرض باسم "داخل البوابات" Within the Gates الذى كتبه "شون أوكيسى" وتم عرضه على مسرح آبى.

ويمثل هذا العرض دراما مجردة تتعامل مع فكرة عدم قدرة الإطارات الدينية التقليدية على التعامل مع القضايا والموضوعات الإنسانية المعاصرة، وكان من المفترض أن يُفتتح هذا العرض أيضًا فى مسرح "شوبرت" فى يناير من ذلك العام. لقد اعترض الكثير من القساوسة ورجال الدين فى بوسطن على ما وصفوه بأنه تعامل غير لائق ومُهين للكنيسة والمسيحية ورفعوا شكاوى بهذا المعنى إلى عمدة المدينة "فردريك مانسفيلد". وحاول العمدة أن يصل إلى نوع من الحل الوسط ما بين هذا الطرف وذاك؛ إذ إنه اقترح بأن يتم إلغاء بعض السطور والعبارات والجمل الاستفزازية من النص. ولقد استجاب منتجو المسرحية لهذا ووافق العمدة على أن يتم عرض المسرحية. وعلى أية حال، فإن بعض رجال الدين والقساوسة كانوا غير راضين عن ذلك وطالبوا بأن يقوم العمدة مانسفيلد بمنع المسرحية كليًا. ولم يستطع العمدة أن يتحمل الضغوط الواقعة عليه؛ ولذلك سحب ترخيصه بعرضها فى النهاية. وفى حين كان المتحدثون بلسان الكنيسة الموسودية والإبسكوبالية قد قالوا بأنهم يرون المسرحية فجة وصارخة ولا تخدم أى غرض نبيل أو محترم وأنها من الممكن أن تؤثر بشكل سلبى وسيئ على الشباب الذين يرونها، إلا أن رجال الكنيسة الكاثوليكية كان لهم موقف أشد من ذلك فقد كانوا أكثر قوى الاعتراض شدة فى هذا المجال[٢٢].

بدأ الكاثوليك فى الهجوم على عبارات معينة وتصورات خاصة طرحها "أوكيسى" فى مسرحيته ؛ حيث قال إن الدين "أمر فى طبيعته الأصلية وهو ذو نوايا حسنة ولكنه غير قادر على أن يعثر على الكلمات المناسبة أو أن يخترع التصرفات المناسبة التى تساعد الناس على أن يمنحوا معنىً لحياتهم" (٢٣).

ولذلك أحس رجال الدين بالإهانة بسبب هذه الكلمات، وقالوا بأن "كافة المواطنين ذوى العقول الرجعية سوف يحتجون ضد هذه العبارات التى تمثل تعاطفًا يخذل الدين ويساند الجوانب غير الأخلاقية التى تدعو إليها هذه المسرحية". وقال رجال الدين أيضًا فى نقدهم لعبارات أوكيسى بأن الدين هو "قوة دافعة فعالة فى التعامل مع مشكلات الحياة"(٢٤). ومن هنا، فإنه من وجهة نظر رجال المؤسسة الدينية فى "بوسطن" تُعتبر مسرحية "داخل البوابات" Within the Gates تحديًا لمبادئ الدين الأساسية؛ ولذلك فإنه من الواجب وقفها تمامًا. ولقد حث رجال الدين أيضًا كافة الموظفين المدنيين الحكوميين لتطبيق أجندتهم الدينية واتخاذ مثل هذا الموقف ضد هذه المسرحية. ومن وجهة نظر أخرى، كان الجدال حول استخدام عمدة المدينة لسلطانه المنفرد فى القيام بالرقابة على المسرحيات قد أثار درجة أكبر من الصدام فى هذه المرحلة عن الصدام الذى حدث سابقًا تجاه مسرحية "فاصل غريب". ومن أجل أن يصل العمدة إلى نوع من الحل الوسط بين كافة المعارضين له ذوى الصوت العالى، قدم لهم وعده بأنه لن يغلق أى مسرحية أبدًا قبل أن تبدأ عروضها. وكان العمدة مثله مثل باقى العديد من السياسيين قادرًا على نسيان هذا بسهولة وبسرعة؛ حيث إنه فى عام ١٩٣٥ تم أيضًا تهديد عرض مسرحى آخر على خلفية القول بأنه

يهدد أخلاقيات مواطنى مدينة بوسطن. وفى هذه المرحلة كانت المسرحية التى انصبَّ الهجوم عليها هى مسرحية "ساعة الأطفال" The Children,s Hour التى كتبتها ليليان هيلمان. كان "هيرمان شومين" سوف ينتج المسرحية بالتعاون مع رابطة المسرح وجمعية المسرح، وبدأ عرض هذه المسرحية فى نيويورك فى ٢٠ نوفمبر ١٩٣٤، تقدم المسرحية قصة امرأتين، هما "كارين رايت" و"مارسا دوبى" اللتين تقومان بإدارة مدرسة فى منطقة نيو إنجلند. وكانت أحداث المسرحية تدور حول إحدى التلميذات التى أخبرت جدتها - والتى هى إحدى الراعيات المهمات لهذه المدرسة - بأن هاتين السيدتين مديرتَى المدرسة بينهما علاقة غير طبيعية. وعندها تقوم الجَدَّة بإخطار العديد من الأصدقاء بهذه المسألة، فيسحبون أولادهم بسرعة من هذه المدرسة مما يؤدى إلى سقوطها فى أزمة كبرى. ومن ثَمَّ تقول المسرحية بأن النساء ضعيفات وفاشلات. وبعد هزيمة الامرأتين فى صراعهما مع المجتمع تعترف ماسا بأنها تعيش قصة حب مع صديقتها "كارين"، ثم تغادر الغرفة وتقتل نفسها لتموت منتحرة. وبالرغم من هذه النهاية الميلودرامية جدًا: إلا أن مسرحية "ساعة الأطفال" كانت قد أثارت الكثير من ردود الفعل الحماسية عند عرضها. ولذلك قال الناقد بيرنز مانتل إن هذه المسرحية قد ضربت "برودواى" مثل صاعقة قوية، وقال: "إنها واحدة من أفضل عشر مسرحيات ظهرت فى أمريكا فى موسم ١٩٣٤ / ١٩٣٥" (٢٥). وقدمت مجلة تايم Time مديحًا شديدًا لهيلمان لكتابتها هذه المسرحية بشكل عمل على تضفير السلوك الإجرامى الذى ينتهجه البعض ضد الأطفال بموضوع حساس ودقيق خاص بالمثلية الجنسية بين النساء. (٢٦). ومن جهته قال استارك يونج بأن هذه المسرحية تمثل المحطة النهائية للتعامل الحساس مع قضايا المراهقة: ولذلك

فإنه يرى أن هذه المسرحية تستحق درجة عالية جدًا من التقدير (٢٧). وأيضًا قدمت بوركس أدكنسيون مديحًا شديدًا للسيدة ليليان هيلمان مؤلفة المسرحية لأنها لم تقم بإنهاء المسرحية قبل اللحظة الفارقة الأخيرة، وامتدحت الكاتبة أيضًا لأنها كتبت "مسرحية تراچيدية بامتياز" تمثل "دقة شديدة جدًا فى توصيف الأوضاع عن تمثيلها على خشبة المسرح" (٢٨). وكان من المفترض أن يتم افتتاح مسرحية "ساعة الأطفال" فى بوسطن فى ٦ يناير ١٩٣٥ على مسرح "شوبرد"، وهو نفس المسرح الذى كانت قد قُدمت عليه من قبل مسرحية "داخل البوابات". ولكن مفوض التراخيص فى بوسطن والمسئول عن الرقابة هايبرت ماكنارى قد كان شاهد المسرحية فى عرض سابق لها فى "مدينة نيويورك". ومن هنا أخطر عمدة المدينة "مانسفيلد" بأن هذه المسرحية تتعامل مع الشذوذ الجنسى لدى النساء والنساء السحاقيات، وأنه يرى بأن "هذه المسرحية لا تصلح للعرض على مسارح بوسطن ". وبالرغم من أن العمدة كان قد قال بأنه سيسمح ببداية عرض المسرحيات الخلافية والتى تثير جدالاً لن يغلقها بصورة مسبقة على عرضها نتيجة لآراء مسبقة، إلا أنه أقدم على منع هذه المسرحية وأعلن فى ١٤ ديسمبر أن هذه المسرحية "غير صالحة للعرض العام"، كما قال بأنه من الواجب "مناهضتها ومعارضتها على طول الخط" وعدم السماح بعرضها فى بوسطن. وكان العمدة حريصًا جدًا ومصممًا على أن يقول بأنه لن يتقبل أبدًا أن يقوم منتج المسرحية "شوملين" بجلب الإنتاج كله، بما فى ذلك الملابس والمعدات والممثلين إلى بوسطن على نفقته الخاصة من أجل أن يتم عرض المسرحية فى عرض خاص أمام لجنة الرقابة (٢٩). لم يكن عمدة المدينة راغبًا فى تغيير موقفه أبدًا ولم يقبل حتى مجرد عرضها عرضًا خاصًا على مسئول الرقابة. ومرة

أخرى صُدم جمهور المسرح فى بوسطن. ومع ذلك بعد أن أصبح من غير الممكن تغيير موقف السلطات وقرارها بالنسبة لمسرحيات أخرى سابقة مثل "فاصل غريب" و"داخل البوابات"، فإن الشكاوى العامة ضد مواقف السلطات الرقابية بدأت تتقلص من حيث العدد. ومع ذلك حملت المقالة الافتتاحية فى صحيفة "بوسطن پوست" موقفًا واضحًا جدًا يحتج على المواقف الرقابية عندما كتب المحرر: "إن مسرحية "ساعة الأطفال" تناقض ما سمعه عنها المفوض وعمدة المدينة، إذ إنها ليست مسرحية قذرة. فهى تراچيديا قوية وذكية ومخلصة تم كتابتها بدرجة كبيرة من الحساسية وعرضها وتمثيلها بشكل باهر ورائع"[٣٠].

ومن جهة أخرى، قام "أ.ج. مونرو" مدير مسرح "شوبرت" باستخدام حقه القانونى فى إقامة عرض لهذه المسرحية وطلب من جميع أعضاء مجلس الرقابة أن يحضروا فحضروا ، بمن فيهم عمدة المدينة ومسئول العدل ومسئول المحاكم المحلية ومدير إدارة الشرطة لكى يقروا مدى ملاءمة هذه المسرحية للعرض. ومع ذلك كان "مونرو" يخاطر لأنه إذا قرر الرقباء أن يخرجوا بحكم ليس فى صالحه: فسيكون عليه أن يتحمل فقدان ترخيص المسرح الخاص به.

ومن جهة أخرى، لم يكن مونرو راغبًا فى أن يخاطر بهذه المسألة ولذلك أخبر المنتجين بأن مسرحية "ساعة الأطفال" ربما لا يُمكن عرضها على مسرحه. وخلافًا لما كان عليه الحال بالنسبة لمنتجى مسرحيات "نيويورك" الذين كانوا يواجهون قرارًا بإبعادهم عن بوسطن، لم يكن شوملين يأخذ هذه المسألة باستخفاف ولذلك رفع دعوى قضائية أمام المحكمة الفيدرالية ضد العمدة مانسفيلد وضد المفوض ماكنارى، وطالبهما بتعويض مقداره ربع مليون دولار

مقابل الخسائر التى حلت به[٣١]. ومن جهة أخرى، قدم شوملين التماسًا إلى محكمة المنطقة الفيدرالية من أجل كبح جماح بلدية بوسطن ومنعها من التدخل فى إنتاجها المسرحى. ولقد كشفت المحاكمة درجة عالية جدًا من التوتر وبينت الطبيعة الانتقائية والتحكمية التى تقود سياسات مسئولى الرقابة فى "بوسطن".

ولقد شهد "ماكنارى" أمام المحكمة بأنه كان قد شهد المسرحية مسبقًا فى نيويورك. واعترف أيضًا أنه بخلاف لحظة معينة خطيرة فى المسرحية أغضبته وأثارت حنقه فإنه لم يجد باقى المسرحية باعثة على الضيق أو الاعتراض، وكان هذا المشهد بالتحديد هو مشهد الهمس فى المسرحية. وبحسب نص المسرحية فإنه من أجل أن تستطيع الطفلة ميرى أن تقنع جدتها بأن المدرسة، تُعتبر بيئة عدائية وسيئة بالنسبة لها، فقد أصرت طوال الوقت على أن السيدة "دوبى" والسيدة "رايت" منخرطتان ومشتركتان فى "علاقات شاذة". وعندما طلبوا منها أن توضح ما الذى تعنيه بهذا، همست الطفلة بما لديها من معلومات إلى أذن جدتها، وكانت هذه الإشارة بالتحديد ومشهد الهمس هذا هو الذى أغضب "ماكنارى" وأثار اعتراضاته. وعندما سألوه ما الذى أثاره وأثار اعتراضاته فى هذا المشهد قال: "الحاجة إلى الهمس بخصوص هذا الأمر هى التى أثارت غضبى". واستطرد قائلاً بأن هذا العرض المحدد ذو دلالة أكبر؛ إذ إنه يقول بأن هناك أشياء لا يمكن الحديث عنها بل يتم التعبير عنها خلال الفصل الصامت. وبالطبع، فإن "ماكنارى" نفسه لم يكن مشغولاً بمسألة الاتهامات الموجهة إلى هاتين الامرأتين وما إذا كانتا بريئتين أو مدانتين بهذه المسألة: ولكن كانت الشخصية الأكثر تأثيرًا فى المسرحية هى تلك الفتاة ذات السنوات العشر التى اختلقت أكاذيب خبيثة وعملت على نشرها. وكانت هذه اللحظة بالتحديد هى

التى غيـرت المسـائل تمامًا وحولت مسـرحيـة درامية قوية إلى نوع من الخطاب حول الوشاية والخداع، بالشكل الذى جعل عـمدة مدينة بوسطن يقول بأن هذه المسرحية غير مناسبة للعرض فى بوسطن[٣٢]. وبعد ذلك جاء العمدة مانسفيلد إلى منصة المحكمة ليقدم شهادته، وشرح "مانسفيلد" بأن المعطيات المُضلِّلة التى قدمها له "ماكنارى" هـى التى قادته إلى الاعتقاد بأن المسرحية تنتهك القانون العام فى ولاية "ماساشوستس" والقاضى بأن "انتهاك الأعراف والقيم المعنوية أو تولِّى موضوعات جنسية غير مسموح به على خشبة المسرح"[٣٣]. ولهذا السبب حذر عمدة المدينة منتجى مسرحية "ساعة الأطفال" بأنه لن يقبل عرضها فى بوسطن. وذكَّر العمدة هيئة المحكمة بأنه لم يمنع المسرحية أو يحظرها بشكل قانونى. لقد قام فقط بإخبار المنتجين بأن لجنة الرقابة سوف تراجع المسرحية وتحكم عليها. وكان مونور هو الذى ألغى عرض هذه المسـرحيـة وليس عـمدة المدينة. ومن هنا وافق القاضى الفيدرالى "چورچ سوينى" على ما طرحه المتهمون ورفض أن يُصْدر حكمًا قضائيًا تجاهه. وعلى أية حال، فإن القاضى "سوينى" كان واضحًا فى بيانه بأن حكمه لم يكن يعنى أبدًا أن المسرحية غير لائقة. إذ إن هذا القرار كان يجب أن تعمل به مفوضيـة الرقابة[٣٤]. ومن الواضح أن المسئولين الرسميين فى مدينة بوسطن قد استخدموا سلطاتهم الرسمية من أجل حجب المسائل الدينية والأخلاقية عن أى نوع من النقد أو التعرض لها من خلال المسرح. لقد كانت المسألة مسألة سلطة وبينت السلطة أن لها الدور الأعظم والأهم والذى لا يمكن الوقوف بوجهه فى مثل هذه الحالات.

طريق طويل وآخذ في الاتساع:

لقد كان كل من العمدة لاجرديا والعمدة "مانسفيلد" يمثلان نموذجين لمسئولين تنفيذيين محليين غيَّرا مسار حياة المسرح فى عصر الكساد الاقتصادى. وفى سبتمبر ١٩٣٩ . افتُتح عرض مسرحية "طريق التبغ " Tobacco Road فى مدينة "شيكاغو". وكان "جاك كيركلاند" هو الذى قام بتحويل هذه الرواية إلى مسرحية، وهو نفسه مؤلف مسرحية "فرنكى" و"چولى" المأخوذة عن رواية "أرسيكيل كاردويل" التى تحمل نفس الاسم وكانت تُعرض فى نيويورك منذ ديسمبر ١٩٣٣ . وتحكى مسرحية طريق التبغ قصة جيتر لابستر وعائلته وهم من مزارعى ولاية "چورچيا" الذين كانوا فى أفضل الأحوال يكسبون بالكاد ما يكفى قوت يومهم. وعندما وقعت هذه العائلة فى قبضة الكساد الاقتصادى الكبير كانوا بالفعل على وشك الدخول فى مجاعة. وفى حين كان "كاردويل" مؤلف الرواية "وكيركلاند" الذى كتبها للمسرح يلومان أحيانًا الرأسمالية بسبب ما حل بعائلة "ليستر"؛ إلا أنهما أيضًا نجحا فى صياغة نوع من الكوميديا الطبيعية الواقعية التى كانت تميز إنتاجهم المسرحى الذى يكتسى لمحة عبثية دينية ومادية. وبالرغم من أن "جيتر" فى المسرحية كان غالبًا ما يتكلم عن الإله المتعالى الموجود فى السماء ويتضرع إليه، إلا إنه لم يسمح أبدًا لمعتقداته الدينية بأن تحدد مساره الأخلاقى طوال حياته. لقد كان هذا البطل المسرحى كاذبًا ولصًا وفيلسوفًا ومحتالاً فى نفس الوقت. ولقد باع ابنته ذات الاثنى عشر عامًا والمسماة بيرل إلى جاره لوف بنسلى لكى تصبح زوجته وهى لا تزال صغيرة السن هكذا. وعندما ظهر لوف على خشبة المسرح وهو يطالب جيتر بأن يجعل الطفلة

بيرل تتصرف كزوجة وتفعل ما يطلبه منها زوجها، يقوم ليستر بسرقة الحقيبة التى يحملها "لوف". وعندما تهرب بيرل وتعود إلى بيت أبيها لكى تكون مع أمها يعرض جيتر على "لوف" أن يعطيه ابنته الأكبر سناً "إيلينيه" بديلاً عن الصغيرة. ويرفض "لوف" أن يأخذ إيلينيه بدلاً من بيرل ويعرض على أبيها أن يشتريها مرة أخرى مقابل دولارين كل أسبوع، وعندها يوافق "جيتر" على هذا العرض. يرفض "جيتر" هذا أن يطعم أمه التى أصابها مرض البلاجرا ويأمل فى أن يخلصه المرض منها. وبعد أن تتسلل هذه الأم المسكينة وتتجول فى الغابات ويفترض الجميع أنها قد ماتت نجد "جيتر" يتندر بأنه ربما سيذهب للبحث عنها ذات يوم. ومن جهة أخرى، نجد ابنه دود يقتل أمه دون قصد عندما كان يرجع بالسيارة إلى الخلف فصدمها وماتت. ومع ذلك لم تُثر هذه الحادثة أى شىء لدى هذا الابن ولا لدى أبيه وكانا مرتاحين جداً لوفاة الأم. وعندها يقول جيتر لابنه إن عليه أن يدفنها فى أى حفرة عميقة. وعندما تهرب الطفلة بيرل مرة أخرى من كل من زوجها "لوف" وأبيها "جيتر" نجد جيتر يرسل "إيلى ماى" بدلاً منها لتعيش مع جاره الذى دفع ثمن الأولى ويقول لها: "كونى لطيفة معه إذ إنه ربما يسمح لك بالبقاء معه. لعله الآن بحاجة شديدة إلى امرأة الآن"(٣٥).

وباستثناء التمثيل المتقن الذى قدمه الممثل "هنرى هال" الذى جسد شخصية جيتر، كان كل جانب آخر من جوانب المسرحية قد تلقى الكثير والكثير من التعليقات السلبية. وكان "كيركلاند" الذى كان هو منتج هذا العمل وشركاؤه غير مصدومين بهذا ولم ييأسوا أو يستسلموا. لقد قاموا بتخفيض سعر التذاكر لنفس ذات المسرحية وقاموا بالدعاية لها بصورة مكثفة جداً وشاملة، وعندها

بدأ الجمهور العام يلاحظ وجود هذه المسرحية؛ مما أحال "طريق التبغ" من مسرحية عادية إلى أكثر المسرحيات شعبية فى نيويورك على الإطلاق. وعندها قام منتجو المسرحية بأخذ هذا العرض وتقديمه فى جولة عبر الساحل الغربى لأمريكا، وظلت المسرحية تنتقل من مدينة إلى أخرى طوال ٢٠ أسبوعًا قبل أن ينتهى بها الأمر مرة أخرى إلى مدينة شيكاغو. وفى ذلك الوقت وفى ٢١ أكتوبر ١٩٣٥ ، وبعد أن كانت المسرحية تُعرض لمدة ستة أسابيع حضر العرض عمدة المدينة "إدوارد كيلى". وعندما شاهد كيلى المسرحية عند عرضها على مسرح "سلوين" قال محتجًا: "لقد كانت شيكاغو دائمًا مدينة ليبرالية ولكن الليبرالية لا تعنى أن نلقى بالقذارة فى وجوه الجماهير. إن هذه المسرحية هى إهانة للأشخاص الشرفاء"(٣٦). ولقد حاول العمدة كيلى أن يجعل منتجى المسرحية يقومون طواعية بسحب المسرحية وإيقاف عرضها ولكن عندما رفضوا ذلك قام ببساطة بإلغاء الرخصة الممنوحة لمسرح "سلوين"، وجعل من المستحيل على المسرحية أو أى مسرحية غيرها أن يتم تمثيلها على هذا المسرح. ولم يكن العمدة "كيلى" قد تلقى التماسات، سواء من الهيئات الدينية أو رجال الكنيسة أو المدرسين أو المنظمات الاجتماعية الذين من المفترض أنهم قد يخشون من إلحاق الضرر بسمعة المدينة بسبب هذه المسرحية وعرضها. لقد كان رد فعل العمدة كيلى هو التعبير عن غضبه الشخصى واتخاذ الإجراء بناء على وجهة نظره وحدها. وكان ذلك شيئًا يعبر به ضمن أشياء أخرى عن حالة الغضب التى أحاقت به؛ والتى أضرت ببوصلته الجمالية والأخلاقية حسب ما رأى هو. وربما كان العمدة "كيلى" يحتقر حقيقة أن كلاً من مؤلف العمل ومن قام بصياغته مسرحيًا قد عملا على خلق عالم من الكوميديا السوداء المأخوذة من الفقر

الشديد المنتشر فى ذلك الوقت، وحالة القسوة التى صارت عليها الأسر تجاه أبنائها والشهوانية الجنسية التى كانت قد انطلقت فى تلك الأجواء. وربما أحس سيادة عمدة المدينة بأن "كيركلاند" و"كولدويل" لم يقيما أى حكم أخلاقى على بطل المسرحية جيتر ولم يقوما بإدانته أخلاقيًا لسلوكه الشائن. وربما كان "كيلى" يخشى من حالة الفوضى واللا أخلاقية التى كان يرى أن مسرحية "طريق التبغ" تدعو إليها، وربما ظن أن من واجبه أن يقمع هذه الحالة من الفوضى التى يمكن أن تفسد أخلاق الأمة كلها. وبالتأكيد فإنه من المستحيل أن نحدد ما الذى دفع العمدة كيلى إلى اتخاذ هذا القرار والقيام بشكل منفرد وحاد وسريع باستخدام سلطته التنفيذية ضد هذه المسرحية؛ بل إنه تصرف كان يعنى ربما بداية ملحمة أخرى من الرقابة. ولذلك هُرع منتجو المسرحية بسرعة إلى المحكمة الفيدرالية من أجل الحصول على أمر جديد بإعادة عرض المسرحية ووجدوا لهم نصيرًا فى شخص القاضى وليم هولى. وكان محامى مجلس المدينة قد قال فى المحكمة بأنه لا توجد أى سلطة لهذه المحكمة تستطيع أن تتحدى حقوق عمدة المدينة فى إلغاء تراخيص بعض المسارح. ولكن القاضى "هولى" استجاب لذلك قائلاً: "هل أنت تقصد أن تقول بأن العمدة "كيلى" يمكن أن يدخل إلى أى مسرح ويقوم وحده ودون مشاورة مع أحد باتخاذ قرار بنفسه لأن هذه المسرحية يجب إغلاقها دون حكم محكمة ودون أى إجراءات تقاض؟ هل يمكن للقاضى مثلاً أن يقضى بإغلاق مسرحية أَلِيسْ فى بلاد العجائب مثلاً لمجرد أنه يرى أنه يجب إغلاقها؟"(٣٧).

وفى اليوم التالى حكم القاضى هولى لصالح المدّعين ولكن المدينة لم تستجب لهذا الحكم. لقد اتجهت مدينة شيكاغو إلى استئناف الحكم أمام دائرة محكمة استئناف الولايات المتحدة من أجل استبعاد الحكم الصادر عن القاضى "هولى". ووافقت المحكمة تلك مع سلطة المدينة وأصدرت حكمًا بإلغاء الحكم السابق. وبعد ذلك قامت محكمة الاستئناف فى ٢١ نوفمبر بتدعيم حق العمدة "كيلى" فى إلغاء تراخيص مسرح "سلوين" دون أن تحكم على المسرحية إذا كانت جيدة أم سيئة. وظلت مسرحية "طريق التبغ" مغلقة منذ ذلك الحين فى مدينة شيكاغو(٣٨).

التحول إلي اليسار:

لقد كانت محاولات مسئولى السلطات البلدية والهيئات الرسمية فى مدينتَى "بوسطن" ونيويورك تنصبُّ على فرض نوع من الرقابة على المسرح ومنع المسارح من الانخراط بشكل فعلى فى مداولات ثقافية حقيقية وذات معنى، ولم يكن مثل هذا السلوك الرقابى جديدًا فى الولايات المتحدة. ولذلك فمنذ عام ١٩٠٠ كان الإصلاحيون يقومون بمثل هذه الحملات القوية ضد المسرح والتى تشبه بالنسبة لهم الحملات الصليبية، وكانت هجماتهم تحظى فى بعض الأحيان ببعض النجاح المؤقت وخاصة خارج مدينة "نيويورك". كان الكساد الاقتصادى قد جلب مزيدًا من الزخم والقوة لأنشطة هؤلاء الإصلاحيين وجهودهم. لقد كان اقتصاد الدولة الأمريكية المنهار هو الملُوم بسبب حالة البذخ والإسراف التى سادت طوال فترة العشرينيات من القرن العشرين. أدت عملية الإنفاق الضخمة أخيرًا إلى الانهيار:

ومن ثم كان البعض يرى أنه يجب العودة إلى القيم التقليدية التى سوف تصحح الأوضاع. وكان المسرح مثله مثل أى مكون ثقافى آخر خاضعًا لهذه العملية من الإصلاح والتطهير وإعادة التشكيل. ولكن الإصلاحيين الأخلاقيين والروحيين (ومن يسير معهم من السياسيين ممن يرغبون فى جذب أصوات الناخبين) لم يكونوا يركزون فقط على فكرة أن المسرح يحتاج إلى إحكام السيطرة عليه وتنظيمه. لقد كانت هناك محاولات أخرى خلال الثلاثينيات من القرن العشرين، عندما عمل المسئولون الحكوميون على جميع المستويات على محاولة تجنب ما ظنوا أنه ثورة سوف يقوم بها العمال الأمريكيون رغم أن مثل هذه الثورة كانت تمثل احتمالاً بعيدًا تمامًا. وعلى ذلك كان المسرح الذى يتعاطف مع قضايا العمال أو يدعو إلى العمل الجماعى من أجل المطالبة بالحقوق يمثل بالنسبة لهؤلاء الإصلاحيين أداة دافعة فى اتجاه الثورة؛ ومن ثم لا بد من الهجوم عليه بكل قسوة ممكنة. ومن جهة أخرى، فإن المسرح المحترف الأمريكى كان نادرًا ما يشغل نفسه بفكرة أن يطرح تمثيلاً واقعيًا حول قضايا الطبقة العاملة. لقد كان المسرح بالأساس يتوجه إلى جمهوره من الطبقة الوسطى والطبقة الغنية الذين كانوا هم الذين يشترون تذاكر المسرح، وكانوا هم الذين يرغبون بالأساس فى أن يستمتعوا بالمسرحيات. فى الحقيقة كان كلٌّ من "أونيل" و"هاورد" و"أندرسون" و"هيلمان" وعدد آخر من الكتاب والمنتجين، كانوا يجذبون الجمهور بما يقدمونه من دراما جادة ومشوقة. ولكن كان معظم المنتجين الآخرين، باستثناء مجموعة رابطة المسرح، يبتعدون كثيرًا عن القضايا الخلافية باتجاه تقديم عروض درامية سهلة ويمكن قبولها. وعلى أية حال، لقد كانوا كمنتجين مثلهم مثل باقى الأعمال يقيسون النجاح بما يتحقق من أرباح وليس بمدى إشادة الجمهور والنقاد. وخلال

فترة الكساد الاقتصادى كان منتجو المسرح أكثر محافظة فى هذا الإطار. ورغم أن الاستثمار كان لا يزال موجودًا إلا أنه كان قد تناقص بشكل كبير فى مجال المسرح؛ لأن السينما صارت تجذب عددًا أكبر بكثير من الجمهور وتوفر إطارًا ممتازًا للتسلية لقطاع واسع من الناس بسعر معقول جدًا أرخص بكثير من تذاكر المسرح. ومن ثَمَّ اتجه المنتجون التجاريون للمسرح للابتعاد عن القضايا الخلافية وابتعدوا كثيرًا عن مسألة دعم ما يُسمى "المسرح ذو الصلة بقضايا حقيقية". ومع ذلك كان مناخ الكساد الاقتصادى قد خلق جوًا مشحونًا ومضطربًا. لقد كان مئات الآلاف من الطبقة العاملة الأمريكية قد صاروا بلا عمل كما بدأ آخرون منهم يلومون النظام الاقتصادى الرأسمالى على الأوضاع السيئة التى صاروا إليها؛ ومن ثَم كانت المشاعر المشحونة بالغضب والحنق والعداء هى التى جعلت بعض فنانى المسرح المقاتلين يتبنون هذه القضايا ويطرحونها. وكانت هذه الأعمال المسرحية تُظْهِر أصحاب الأعمال والرؤساء فى العمل باعتبارهم أشخاصًا متعالين وأثرياء وذوى نفوذ سياسى ويتصرفون وكأنهم يملكون ويديرون الصناعات الكبرى وكأنها إقطاعياتهم الخاصة. كان العمال على الجانب الآخر يظهرون فى هذه المسرحيات كضحايا وشهود على الأزمة الاقتصادية والكارثة التى نتجت عنها. وفى حين كانت هذه الأعمال الدرامية فى أحيان كثيرة مبسّطة جدًا قياسًا إلى المشكلات الاقتصادية الكبرى التى كانت تسود فى تلك المرحلة، إلا أنها مع ذلك كانت تعلن عن عدم الرضى حول أوضاع الاقتصاد وأن هذه الأوضاع الاقتصادية كانت تجلب الأمة الأمريكية إلى حافة نشوب ثورة. وكان المسرح الراديكالى قد ظهر خلال ثلاثينيات القرن العشرين وكان ناتجًا عن تجمع جهود عدد من الممثلين والشعراء وكُتّاب الرواية والأكاديميين الذين أرادوا

استخدام الدراما كأداة للدفع باتجاه تغيير مجتمعى. وفى أحيان كثيرة كان هذا المسرح الجديد يملك الوعى الذهنى الخاص به وكان يطرح نفسه كنموذج مناظر للمجموعات النضالية الشديدة والمقاتلة التى ظهرت فى كل من روسيا وألمانيا فى ذلك الوقت؛ والتى كانت توظف المسرح من أجل الدفع باتجاه الأچندة الثورية السياسية. وفى حين كان معظم الممارسين لهذا المسرح لا يحملون بطاقات انتماء إلى الحزب الشيوعى إلا أنهم كانوا مع ذلك بشكل عاطفى أو ثقافى ملتزمين بالفلسفة الماركسية، وكان الاتصال بهذا النوع من الفلسفة فى حد ذاته مسألة تدفع، بالطبع، إلى ملاحقة مثل هؤلاء الممثلين أو المنتجين أو الكتاب المسرحيين فى الولايات المتحدة خلال العقود الثلاثة التالية وحتى نهايات الستينيات. وكان الحزب الشيوعى فى أمريكا خلال فترة الكساد الاقتصادى قد صاغ لنفسه برنامجًا يدعو إلى إدارة الاقتصاد من خلال حكومة مركزية ومن خلال جمع جميع العمال فى اتحادات ونقابات تمثلهم. ولقد كان هذا الحزب يلوم الدولة ويحمِّلها مسئولية الفشل الاقتصادى ويلقى باللوم على الرأسمالية باعتبارها السبب فى المأساة التى حدثت ، وكان يدعو إلى تغيير شامل من القمة إلى القاع فى كل جوانب ومناحى النظام السياسى الأمريكى. نظم هذا الحزب سلسلة من المسيرات والاحتجاجات التى حملت شعارات وعناوين مثل اليوم العالمى للبطالة ومسيرات الجوع وغير ذلك؛ والتى كانت تُستخدم للمطالبة بمساعدات حكومية فورية ومباشرة للعمال وتدعو إلى وقف فصل العمال من أعمالهم. وفى مدينة بعد أخرى كانت هذه المسيرات والاحتجاجات تتوالى وتزداد وكانت تتخطى فى أحيان كثيرة مجرد التعبير عن المواقف؛ إذ إن عشرات من الآلاف من العمال كانوا يسيرون فى شوارع "نيويورك" و"بوسطن" و"شيكاغو" و"ديترويت" و"ميلواكى"

ليطرحوا قضاياهم. وفى كل من "نيويورك" و"شيكاغو" و"شاتينوجا" و"أطلنطا"، كان الشيوعيون يقنعون الأفارقة الأمريكيين وغيرهم من البيض بالعمل معًا فيما يسمى مجالس البطالة. وفى الأجزاء الريفية من الجنوب الأمريكى، كان الشيوعيون ينظمون تجمعات ويقومون بجهود أدت فى النهاية إلى اندلاع معارك بالسلاح وإطلاق نار ما بين أصحاب الأراضى وقوات الشرطة فى تلك المناطق(٢٩).

وفى هذه المرحلة اتخذ الرئيس روزيفلت قرارًا ليس فيه الكثير من الحنكة أو الذكاء السياسى، عندما قام بدعم أهم جزئية من جزئيات الأجندة الشيوعية فى ذلك الوقت وهى تأسيس الاتحادات العمالية وتقويتها. وخلال المائة يوم الأولى من ولاية روزيفلت كرئيس للجمهورية وافق على أن تقوم الدولة بعشرات برامج الإغاثة الجديدة، وكان أحد أهم هذه البرامج هو برنامج تشريع استعادة صحة الصناعة الوطنية وسلامها فى ذلك الوقت: والذى كان يقضى بأن للعمال الحق فى التنظيم والتفاوض بشكل جماعى من خلال ممثليهم مع أصحاب الأعمال بالطريقة التى يختارونها وبعيدًا عن أى نوع من التدخل أو الإجبار من قِبَل أصحاب الأعمال. وعلى هذا كان الدور الأساسى لهذا التشريع هو تمكين مُنظِّمى الاحتجاجات العمالية وما إلى ذلك من أن يعطوا صورة عن أنشطتهم النقابية والعمالية باعتبارها مساهمة وطنية ضمن جهود استعادة صحة الاقتصاد القومى وسلامه، بدلاً من أن تكون عبارة عن أفعال ثورية مناهضة للنظام القائم. ونتيجة ذلك أن مثلت الاحتجاجات والإضرابات العمالية التى حدثت خلال عام ١٩٣٣ ثلاثة أضعاف الاحتجاجات والإضرابات التى حدثت فى

العام التالى ١٩٣٢، وكان الأمر مختلفًا بالنسبة لأصحاب الأعمال إذ إنهم وجدوا أن الاعتراف بحق العمال فى التنظيم قد أدى إلى كارثة لا يمكن محو آثارها؛ مما جعل أصحاب الأعمال يلجئون إلى العنف والقسوة لمنع مثل هذه الاحتجاجات أو الإضرابات بصورة متكررة. ولهذا أدت الاحتجاجات العمالية والإضرابات التى قام بها سائقو التاكسى فى "نيويورك" وعمال الميناء فى "نيوچيرسى" وعمال الألومنيوم فى "بنسلڤانيا" وعمال مناجم الفحم فى "مونتانا"، أدت جميعًا إلى مواجهات عنيفة ما بين العمال والأطراف الأخرى فى هذه المناطق. وعلاوة على ذلك، اشترك عمال النقل فى حصار فرضوه على محال الأعمال لمدة أربعة أشهر وكانت تطوقهم فى هذه المرحلة قوات الشرطة وقوات الدفاع الوطنى، إلى أن حصل العمال أخيرًا على حقهم فى التنظيمات العمالية والنقابية فى مدينة "منياپوليس". وفى "سان فرانسسكو" كانت هناك محاولات لتأسيس اتحاد عمالى؛ مما أدى إلى إغلاق شركة "لونشورمن" التى كانت تعمل فى إنتاج الطاقة عن طريق مساقط المياه. وعندما حاول البوليس أن ينهى أحد الاعتصامات انتهى الأمر بشغب واسع فى تلك المنطقة. وعمل العاملون أيضًا فى مدينة "توليدو" مع العاملين لدى شركة "إلكتريك أوتو لايت" وشركة "توليدو إديسون" على مواجهة رجال الحرس الوطنى فى "أوهايو" الذين واجهوا العمال وهم يحملون بنادق وقنابل الغاز والبنادق الآلية ،إلى أن وصل العمال أيضًا إلى الحق فى التجمع والتنظيم النقابى(٤٠).

ولقد تم دعم الحركة العمالية بدرجة أكبر عندما تم تمرير تشريع "واجنر أكت" Wagner Act فى عام ١٩٣٥، وربما كان هذا التشريع هو أكثر التشريعات

التى صدرت لمصلحة العمال منذ تأسيس الولايات المتحدة؛ إذ إنه ضمن للعمال الحق فى اختيار اتحاداتهم ونقاباتهم وممثليهم فيها عن طريق التصويت بالأغلبية، كما أعطاهم الحق فى الإضراب والمقاطعة وما إلى ذلك. وكان المؤيدون لهذا الإجراء يقولون بأن تقوية الحركة العمالية سوف تعمل على رفع مستويات الأجور؛ ومن ثَم الحفاظ على القوة الشرائية لدى جموع العمال. والأهم من ذلك أيضًا هو أن مؤيدى هذا التشريع أصروا على أن هذا التشريع يعطى العمال الحق فى طرح شكواهم فى إطار النظام الرأسمالى القائم. أما المناهضون والمعارضون لهذا التشريع فقد قالوا بأنه يدعو إلى نوع من الثورة الشيوعية داخل الولايات المتحدة. ورغم أن الرئيس روزيڤلت لم يكن متعاطفًا بالكامل مع كل جوانب تشريع واجنر هذا :إلا أنه وقَّع عليه وحوَّله إلى قانون فى الخامس من يوليو عام ١٩٣٥ . وعندما قام الرئيس بذلك اتجه بالفعل إلى ربط إدارته بأهداف حركة العمال المنظمة، وكان لهذا أثره المباشر على الدعم والتأييد الضخم الذى حصل عليه فى حملاته الانتخابية التالية لرئاسة الدولة. وفى الوقت نفسه عمد "روزيڤلت" على بناء وتقوية تحالف قوى ما بين رجال الأعمال والمحافظين فى الكونجرس نشأ ليواجه الرئيس فى كل مرة كان يدعو فيها إلى شىء يخالف مصالح هذه الفئات. وكان ذلك يعكس بشكل أو بآخر حالة من العداء السياسى والمواجهة المفتوحة التى تحولت فيما بعد إلى معارك حول المسرح العمالى فى صيغة لاحقة.

أدت روح النضال المتنامية لدى العمال بشكل واضح إلى إحداث أثر مباشر على توجه المسرح الأمريكى؛ إذ إن المئات من مجموعات الإنتاج البروليتارية

العمالية انخرطت فى تحويل المسرح إلى أداة من أدوات التغيير الاجتماعى. وبداية من عام ١٩٣٠ تظهر عشرات وعشرات من المجموعات المسرحية مثل ما يسمى مسرح المعمل العمالى ومجموعة المسرح والبروليتارية والتى قدمت عروضًا مسرحية نضالية تتغنى بمطالب العمال فى الاجتماعات العمالية والمسيرات والمظاهرات. نشأت أيضًا رابطة المسرح اليسارى الجديد وبدأت تقوم وحدها بتنظيم المئات من المجموعات المسرحية التى ظهرت فى كل مكان فى أمريكا. وكانت هذه المجموعات تعقد المؤتمرات وتدعم المطبوعات وتنشئ مكاتب للكتابة المسرحية. اشتملت عضوية هذه الرابطة الممثلين المتمردين والكتاب المتمردين فى "لوس أنجيليس" و"جلوجلوز" فى "شيكاغو" والمسرحيين المتضامين فى "بوسطن" إضافة إلى مجموعات عديدة فى "نيويورك"، مثل مسرح الفعل Theatre of Action والمسرح الجماعى Theatre Collective ومسرح الزنوج Negro People,s Theatre والتقدم المسرحى Theatre Advance ومجموعة "آرتيف" Artef ، وهى مجموعة يهودية ميدية تستخدم هذه اللغة اليدية [٤١].

وبالرغم من أن معظم هذه المجموعات المسرحية كانت مجموعات من الهواة، إلا أن العديد منها دخلت إلى مجال المسرح التجارى الاحترافى. ومن هنا فإن مجموعة مسرح المعمل العمالى مثلاً كانت تريد الوصول إلى قطاع من الجمهور أوسع من مجرد الطبقة العمالية: ولذلك غيرت اسمها إلى مسرح الفعل Theatre of Action . وكان أهم إنتاج لها هو مسرحية تُسمى "الأصغر يذهب أولاً" The Young Go First، وهى مسرحية حول بعض الشباب الذين كانوا يعملون فى شركات الحفظ المدنية التابعة للحكومة. وقامت مجموعة Equiqy بتقديم

جميع الممثلين فى هذه المسرحية. وقام الاتحاد المسرحى بإنتاج سبع مسرحيات درامية مشهورة، كان منها مسرحية "السلام على الأرض" Peace on Earth والتى كتبها كل من "چورج سكيلار" و"أليرت مولت" باعتبارها مسرحية مناهضة للحرب وكانت قد بدأت عرضها فى نوفمبر ١٩٣٣، وتم عرض هذه المسرحية ١٤٣ مرة بدعم من المنظمات العمالية والمجموعات السياسية الراديكالية.

وقدمت هذه المجموعة المسرحية عرضها الجديد تحت اسم Stevedore والذى كان واحدًا من أكثر المسرحيات استفزازًا فى تلك الفترة وأثارت جدلاً واسعًا. تحكى قصة عامل من عمال الميناء السود الذى كان يجلب العمال معًا من كل الأعراق والخلفيات لكى يواجهوا جميعًا رؤساءهم الفاسدين[٤٢]. وكانت مجموعة المسرح The Group Theater هى أكثر هذه المجموعات المسرحية شهرة على الإطلاق بسبب التزامها بالتكوينات الملتزمة سياسيًا وحرفيًا. وقامت هذه المجموعة بإنتاج ثلاثٍ من أهم المسرحيات المرتبطة بقضايا اجتماعية فى ذلك الوقت، وهى: "استيقظ وغنِّ" " Awake and Sing و"فى انتظار لِفْتِى" Waiting for Lefty ومسرحية "إلى يوم أن أموت" Till the Day I Die . وكتب كل هذه المسرحيات "كليفورد أوديتس" وتم إنتاجها فى ١٩٣٥، أثبتت مجموعة المسرح أنها مجموعة ذات هوية أيديولوچية سياسية يسارية لها قبول واسع على المستوى الشعبى. وعلاوة على انتشار العشرات والعشرات من المجموعات المسرحية الهاوية والمحترفة، فإن النشاط السياسى خلال الثلاثينيات من القرن العشرين كان مصدرًا لإلهام الكثير من كُتَّاب المسرح الذين كتبوا مسرحيات محددة تطرح قضايا الطبقة العمالية. وكان أهم هؤلاء الكتاب هم: "أرثر أرنت"

و"ألبرت بين" و"مارك بليتزستين" و"مايكل جولد" و"پول جرين" و"ليليان هيلمان" و"ديوبوز هيورد" و"لانجستون يوج" و"سيدنى كنجسلى" و"چون هاورد لاوسون" و"البرت مالتز" و"كليفورد أوديتس" و"پول بيترز" و"إيلمر رايز" و"أيرون شاو" و"كلير" و"پول سيفتون" و"چورج سكلار" و"چون شتاين بيك" و"چون ويكسلى"(٤٣).
ومن الواضح أن هذه النضالية العمالية قد خلقت نوعًا جديدًا تمامًا من المسرح لم يكن موجودًا فى السابق أو معروفًا فى الولايات المتحدة. ولم يعمل هذا فقط على الترويج للاتحادات العمالية والتسامح ما بين العرقيات والدعوة للتغيير الاقتصادى الجذرى فقط بل إن ذلك قد عمل على تحدى نموذج المسرح التجارى الذى كان موجودًا وبنائة باستثناء بعض الحالات القليلة التى كانت مخلصة للإنتاج الدرامى الخالص منذ القرن الثامن عشر. ومن هنا كتب "أركى بولد ماكليش" فى جريدة "المسرح الجديد" New Theater ، وهى أهم صحيفة مسرحية يسارية فى ذلك الوقت، كتب قائلاً بأن المسرح التجارى بكل ما فيه من حيَل وأشكال وألوان ومغريات وما إلى ذلك قد مات بالفعل مع ظهور هذه الموجة المسرحية الجديدة. ومع تحلُّل المسرح التجارى وضعفه أخذ الفنانون المسرحيون العمال يكتسبون مزيدًا من القوة والسيطرة على وسائل الإنتاج ويخلقون مسرحًا هادفًا للفن بذاته(٤٤). وعلى أية حال، فإن المسرح العنيف سياسيًا لم يكن مُرحَّبًا به بشكل واسع وعادة ما كان يؤدى إلى إطلاق ردود فعل عنيفة ضده من جانب القوى المحافظة التى كان المسرح يهاجمها(٤٥). ومن هنا كانت قوات الشرطة فى "لوس أنچيليس" و"سان فرانسسكو" و"نيو آرك" و"بوسطن" و"ڤيلادلڤيا" و"نيو هيڤن" تقوم بشكل روتينى فى أحيان كثيرة بسحب تراخيص عروض بعض المسرحيات، أو تقوم بالإغارة على مسارح العمال ووقف المسرحيات المعروضة

فيها. وفى مرحلة من المراحل قام أعضاء مجموعة مؤيدة للألمان باختطاف مديرى أحد مسارح "هوليوود" وتعريضه للضرب والإيذاء والتعذيب لأنه كان يعترض على مشهد مسرحى يهين هتلر فى أحد أعمال "كليفورد أوتميتس"، وهى مسرحية "إلى يوم أن أموت". وفى واشنطن العاصمة استطاعت مجموعة المسرح الجديد أن تضمن رعاية أربعة من رجال الكونجرس بإنتاجها المسرحى "فى إنتظار لِفْتِى"، وقامت بتأجير مسرح تابع لإحدى الكنائس من أجل عرض هذه المسرحية. وفى اليوم الذى كانت فيه هذه المسرحية ستُعرض لأول مرة كتبت صحيفتا "واشنطن بوست" و"تايم هيلر" أن هذه مسرحية شيوعية وهى الآن تغزو العاصمة الأمريكية بأفكارها. ومن هنا قام مساعدو "هيرست"، وهو مالك هاتين الصحيفتين، بمحاولة إقناع المدعى العام فى الولايات المتحدة بأن يقوم بالتحقيق والتحرى حول هذه المسرحية. ومن هنا اتجه منتجو هذه المسرحية إلى طلب رعاية بعض رجال الكونجرس لكى يعرفوا لماذا تم الزج بأسماء هؤلاء الفنانين فى إطار الحملة المعادية للشيوعية، ولماذا تمت محاولة جعل الكنيسة المالكة للمسرح تلغى تعاقدها معهم. رفض كلٌّ من مسئولى الكنيسة والحكومة أن ينصاعوا للضغوط العنيفة الواقعة عليهم وتم بالفعل عرض المسرحية ولم يتم إيقافها.

الحكومة الفيدرالية ومشروع المسرح الفيدرالي:

بالرغم من أن مسرح العمال كان أكثر جذبًا للكُتَّاب المسرحيين من ذوى الميول اليسارية واستطاع أن يجتذب جمهورًا بالآلاف من الأشخاص الذين تأثروا بالأزمة الاقتصادية فى أمريكا، إلا أن رابطة المسرح الحديث وأعضاءها من

المسارح المختلفة لم يستطيعوا أبدًا أن يكوّنوا تحالفًا متجانسًا فيما بينهم يضمن لهم التمويل الجيد وبناء شبكة المسرح المحترف تمكّنهم من تضفير جهودهم وتركيب الأچندة النضالية المسرحية الخاصة بهم وتقويها على مستوى الدولة ككل. ولكن تغير هذا الوضع بشكل راديكالى وشامل فى ٨ أبريل ١٩٣٥ عندما وقع "روزيڤلت" على وثيقة قانون تسمح له بإنفاق ٤,٨ مليار دولار أمريكى لمناهضة البطالة. وبدلاً من أن يتم توصيل هذه الأموال إلى المناطق الإقليمية والفرعية، كان هذا التشريع الجديد مبنيًا بطريقة تسمح بتوظيف ٣,٥ مليون شخص من العمال اللائقين جسمانيًا فى مشاريع ضخمة تمولها الحكومة الفيدرالية الأمريكية. وبجرَّة قلم أصبحت الحكومة الفيدرالية هى أكبر جهة للتوظيف فى الولايات المتحدة على الإطلاق. وكان الجانب الأكبر من هذا التمويل الضخم والبالغ ١,٣٩ مليار دولار مخصصًا لما يسمى "إدارة تقدم الأعمال" . Works Progress Administration (WPA). وتم تأسيس هذه الإدارة من خلال أمر إدارى فى شهر مايو التالى لإطلاق هذا التشريع الجديد. وقام "روزيڤلت" بتعيين "هارى هوبكينز"، وهو عضو سابق فى مؤسسات الخدمة المجتمعية؛ ليكون هو مدير هذه المؤسسة الجديدة بعد أن كان يقوم برئاسة إدارة البرنامج الفيدرالى للإغاثة العاجلة. وإضافة إلى موافقة الكونجرس على هذا الاعتماد المالى الضخم، فإن رجال الكونجرس أيضًا لم يفرضوا أى نوع من القيود على هذه الآلية البيروقراطية الضخمة التى كانت بموجب هذا البرنامج مسئولة عن تعيين مئات الآلاف من العمال. وبالنسبة للجمهوريين وأمثالهم من المحافظين الديمقراطيين كانت إدارة تقدم الأعمال هذه تمثل تقليصًا شديدًا لمجال نظام حرية الأعمال وحرية الشركات، وكانت من وجهة نظرهم دلالة على أن هذه

البلاد فى ظل قيادة "روزيڤلت" كانت تتحرك بسرعة تجاه الاشتراكية. واعتمد "هوبكينز" فى إدارته لهذه المؤسسة الجديدة على المجد الضخم الذى منحه إياه الرئيس "روزيڤلت"، وبذل القليل جدًا من الجهد فى محاولة التعامل مع مُناهضى "روزيڤلت". وبدلاً من ذلك تحرك بسرعة وبمنتهى القوة لتشغيل برنامج إعادة التوظيف الفيدرالى وتعيين أكبر قدر ممكن من العمال. وبالرغم من أن مُناهضى "روزيڤلت" ومعارضيه كانوا بشكل عام يعارضون المبادرات التى يقوم بها "هوبكينز"، إلا أن برنامجًا واحدًا من هذه البرامج والمسمى البرنامج الفيدرالى رقم ١ كان قد أربكهم إرباكًا شديدًا. فمن خلال مباركة الرئيس قام "هوبكينز" بتأسيس البرنامج الفيدرالى رقم ١ وفيدرال وان Federal One من أجل إعادة توظيف الفنانين والموسيقيين والكُتّاب والعاملين بمجال المسرح. وكان اهتمام "هوبكينز" هو جعل هذا البرنامج رأس الحربة من أجل إحداث ثورة ثقافية فى أمريكيا مما يؤدى إلى نشر ما يسميه "ثقافة ديمقراطية". لقد أراد "هوبكينز" من البرامج الفيدرالية الخاصة بالكتاب والموسيقى والفن والمسرح، أن تعمل على إظهار القيَم الأمريكية التقليدية الأصيلة فى صورة أعمال فنية ودرامية وسيمفونيات وقصص قادرة على أن تخاطب الجمهور الأوسع من الأمريكيين على تنوعه وأن تنتشر فى طول البلاد وعرضها. وبالنسبة "لهوبكينز" كان يرى بأن المشروع الفيدرالى رقم ١ سوف يفيد فى تحرير نظم الشركات والمؤسسات، من خلال خلق سوق واسع يمكن أن يستمر ويتواصل فى عملية استهلاك المنتجات الفنية والموسيقية والمسرحية والأدبية حتى بعد أن ينتهى التمويل الفيدرالى لها[٤٦]. ومع ذلك كان منتقدو برنامج تقدم الأعمال أكثر تشككًا فى البرنامج وغير راضين عنه وغير مطمئنين إلى نتائجه المحتملة. لقد كانوا يعتقدون بأن

هذا البرنامج الفيدرالى لم يكن أكثر من محاولة ماهرة ما من أجل نشر الأچندة الاشتراكية التى يتبناها الرئيس "روزيڤلت".

كان الشىء الآخر الأكثر إرباكًا لمعارضى "روزيڤلت" من هذا، البرنامج الآخر المسمى مشروع المسرح الفيدرالى Federal Theatre Project (FTP)، وكان هذا المشروع قد أنشئ على عجل واستطاع أن يكون شبكة واسعة من المشاركين فيه. كشف "هوبكينز" النقاب عن هذا المشروع لأول مرة فى صيف عام ١٩٣٥، وكان يرغب من خلال هذا المشروع فى أن يتم إنشاء مسرح حر وناضج وغير خاضع للرقابة بحيث لا يتحرك هذا المسرح بشكل ينتهج التقليد الأعمى للنموذج التجارى لمسرح "نيويورك". وعلى أية حال، فقد اندهش "هوبكينز" نفسه من المجموعة المسرحية التى اختارت "هالى فلاناجان" لتكون قائدة لها؛ إذ إن "فلاناجان" كانت زميلة دراسة "لهوبكينز" فى كلية "جرينيل" فى ولاية أيوا. ومنذ تخرُّجها كانت "هالى" والتى كانت تبلغ من العمر وقتها ٥٥ عامًا تعمل كأستاذة أكاديمية تدرس الدراما فى المدارس الثانوية وكليات الدراما، وكانت "هالى" جزءًا من ورشة العمل المسرحية رقم ٤٧ لدى "چورچ بيرس بيكر" فى جامعة "ييل". وفى ١٩٢٦، كانت "هالى" هى أول امرأة يتم منحها زمالة "جوجنهايم" والتى استخدمتها من أجل دراسة المسرح فى كل من أوروبا وروسيا. وعند عودتها من تلك الرحلة كتبت "هالى" وأخرجت مسرحية "هل تسمع أصواتهم" Can You Hear Their Voice، وكانت مسرحية تجريبية تم عرضها فى "فايسر". ووفقًا للوصف الذى طرحه "ويتيكر شيمبرز" للجفاف الذى أصاب ولاية "أركين ساس" فى ذلك الوقت، فإن هذه المسرحية كانت تشتمل على الكثير من التقنيات التى

طورها الألمان والسوفيت فى أعمالهم المسرحية. وفى مسرحية "هل تسمع صوتهم" قامت "هالى" بإنشاء بناء درامى وعملت على بيان التفاوت الكبير ما بين الأوضاع المعيشية التى يعيش فيها الفقراء والتى يعيش فيها الأغنياء. وخلال قيامها بهذا أوجدت لنا واحدة من أكثر الأعمال الدرامية المسرحية التجريبية أهمية فى هذه الحقبة. وأهم من هذا كله هو أن "هالى" كانت تشارك "هوبكينز" فى رؤيته التى تقول بأن المسرح الفيدرالى سوف يتكلم نيابة عن جميع الأمريكيين وسيصل إلى جميع الأمريكيين. وعندما تولت منصبها قال لها "هوبكينز" ما يلى: "إن مشروع المسرح الفيدرالى هذا ليس بمثابة مسرح تجارى. إنه مسرح يجب أن يديره شخص يرى الحق من البداية ويرى أن الفائدة من هذا المشروع ليست فائدة مالية. إن على هذا المشروع أن يديره شخصٌ ليس مهتمًا بذلك النوع التجارى من العروض. إننى أعرف شيئًا ما عن تلك المسرحيات التى يجب أن نقدمها خلال السنوات العشر القادمة، إنها المسرحيات التى تتكلم عن الحياة الأمريكية نفسها. إنها مسئولية أمريكية تمامًا وليست مسألة يمكن لمسرح نيويورك أن يقوم بها. إننى أريد شخصًا ما يعرف كيف يهتم بالجوانب الأخرى فى هذه البلاد ويعرضها. إنها مهمة تقع على عاتقك أنتِ"(٤٧). ولقد كانت "فلاناجان" ، مثلها مثل "هوبكينز" ، مهتمة بتعيين عدد كبير من فنانى المسرح وبمساعدة الدعم الذى قدمه لها "هوبكينز" فى مشروع المسرح الفيدرالى، واستطاعت أن تعطى طابعًا مثاليًا لهذا المسرح بالشكل الذى جعل المحافظين من رجال الكونجرس يعارضونها كثيرًا. لقد أرادت لمشروع المسرح الفيدرالى أن يكون مسرحًا شعبيًا حيويًا يمكن للجميع أن يشارك فيه ويتفاعل معه. كانت لديها تلك الرؤية المليئة بأفكار المساواة وكانت ترى أن مثل هذا النوع من المسرح الجديد

سوف يخلق "حقبة جديدة من الوطنية فى أمريكا". وكانت ترى أن ذلك سينبنى ليس على نقاء أى عِرْق أو سلالة أو مُكوِّن ثقافى بعينه داخل أمريكا ؛ ولكن سيتأسس على إطار غير طبقى اندماجى يدخل كافة الخبرات الوطنية الأمريكية فى بوتقة واحدة. لقد أرادت لمشروع المسرح الفيدرالى أن يؤسس ثقافة سياسية جديدة وأكثر نقدية وأكثر حداثة وجديدة فى كل معالمها، بحيث تتداول مع أفكار سياسية تكون فيها التوجيهات والقرارات التى تؤثر على جميع المواطنين مفتوحة للنقاش العام ويدلى الجميع بدلوه فيها(٤٨). وفى البداية كان منتجو المسرحيات فى برودواى هم أكثر المعارضين لمشروع المسرح الفيدرالى. لقد كانوا يريدون من الحكومة الفيدرالية أن تدعم إنتاجهم المسرحى وأن تسمح لمسرح "برودواى" فى نيويورك بأن يكون هو الممثل الأهم للمسرح الأمريكى. لم يكونوا مهتمين أبدًا بالأچندة الاجتماعية أو الاشتراكية التى تدعو إليها "هالى فلاناجان" ولم يهتموا أبدًا برؤيتها الخاصة بفكرة إنشاء شبكة قومية مستدامة للمسرحيين. كانت تمثل بالنسبة لهم مجرد شخصية هاوية أو فتاة مدرسية ليست لديها فكرة عن الطريقة المُثْلَى لإنتاج أعمال مسرحية محترفة تتنافس مع بعضها البعض. ومن جهة أخرى، كانت الاتحادات المسرحية هى أيضًا أحد التحديات الكبرى التى واجهت مبادرة المسرح الفيدرالى بل وأكثر مؤسسات الإنتاج المسرحى فى نيويورك. كانت هذه المجموعات تخشى من أن تقوم الحكومة بتقليص الرواتب التى تدفعها للمسرحيين بدرجة أقل من الرواتب التى يدفعها منتجو المسرح التجارى، وأن هذا المشروع هو مجرد واجهة لخفض الرواتب(٤٩). ومن هنا كان التحالف الدولى لموظفى القطاع المسرحى هو أحد الأصوات المناهضة لهذا المشروع فى البداية؛ حيث كان هذا الاتحاد اتحادًا قويًا ويرتبط به كل من يعمل

على خشبة المسرح تقريبًا. ولذلك منع أعضاءه من المشاركة فى هذا المشروع. ونتيجة لذلك تم تعيين عاملين فى المسرح عن طريق توظيفهم كعمال غير مرتبطين بهذا المشروع، وتم وضع قوائم بهم وتشغيلهم باعتبارهم مشرفين بحسب الصيغة التى طلبتها اتحاداتهم وحصلوا أيضًا على رواتب أعلى مما كانوا يحصلون عليها فى المسرح التجارى. وإضافة إلى ذلك لم يكن أعضاء هذا التحالف الدولى للعاملين المسرحيين يعملون فى نفس المجموعة المسرحية مع غيرهم العاملين غير الأعضاء فى الاتحاد. إذ إنهم كانوا يرون مَنْ هم خارج اتحاداتهم مجرد هواة مسرح لا أكثر. ولهذا السبب كانت وحدة نيويورك بالتحديد فى هذا المشروع تواجه أزمات مالية طوال الوقت، وهو الوضع الذى جعلهم يتعرضون لاتهامات بإساءة الإدارة وإساءة استخدام الميزانيات أثناء جلسات الاستماع التى جرت حول الميزانية فى عام ١٩٣٩[٥٠]. وكان هناك مزيد من المشاكل تنتظر مشروع المسرح الفيدرالى بسبب الاتحادات العمالية، التى تتبنى الأفكار الاشتراكية. ومع تأسيس مبادرة المسرح الفيدرالى وتنظيمه بدأ يوظف عددًا كبيرًا جدًا من العاملين الذين كانوا خارج الاتحادات العمالية، وذلك بعد إقناعهم بأن الأشخاص الذين لا توجد اتحادات تمثلهم سيكونون غير ذوى سلطة أو قوة فى مواجهة بيروقراطية الاتحادات الضخمة. وعندما اقتنع هؤلاء بهذا الخطاب الذى يتكلم عن مدى قوة الاتحادات والتحالفات العمالية، بدأ المئات من الموظفين وملاحظى الوقت ومسئولى الخشبة وحتى مسئولى تنظيف دورات المياه ينخرطون فى هذا المشروع الجديد. ونتيجة لذلك، كان مسئولو برنامج المسرح الفيدرالى كثيرًا ما يتلقون المئات من الشكاوى والمطالب والعرائض من الاتحادات العمالية[٥١].

ولم يكن مشروع المسرح الفيدرالى قادرًا فى ذلك الوقت بأية حال من الأحوال ٢٦١ولأسباب عديدة على أن يعارض سلطة الاتحادات. لقد كانت إدارة الرئيس "روزيفلت" قد أوضحت تمامًا تأييدها للقطاع العمالى من خلال تأسيس وتبنِّى مشروع استعادة صحة وسلامة الصناعة القومية عام ١٩٣٣ ومن خلال قانون "واجنر" (١٩٣٥) ومن خلال مشروع المخصصات إعانة للطوارئ (عام ١٩٦٥) وهى التى شكلت الإطار المنظم للعمل فى ذلك الوقت. وخلال الشهور الواقعة ما بين عملية تنظيم مشروع المسرح الفيدرالى والانتخابات الرئاسية التى جرت فى عام ١٩٣٦ كانت منظمات العمالة وخاصة مجلس المنظمات الصناعية ذو الطبيعة الراديكالية قد أظهرت التزامها القوى والواضح بالحزب الشيوعى وبدأت تدعم الرئيس بتخصيص وقت لدعم حملته الانتخابية وبعض المساهمات المالية. ونتيجة لذلك، تم حشد حوالى ٦٠٪ من التصويت الشعبى لصالح الرئيس "روزيفلت" فى كل الولايات تقريبًا باستثناء ولاية "فيرمونت" وولاية "ماين". وفى ذلك الوقت كسب الديمقراطيون ١٢ مقعدًا جديدًا فى الكونجرس و٧ مقاعد فى مجلس النواب ؛ مما جعل حزب الرئيس يمتلك أغلبية تصل إلى حوالى ٨٠٪ فى مجلسَى الكونجرس(٥٢).

وبالرغم من أن إدارة تقدم الأعمال لم يكن مسموحًا لها بحسب القانون أن تنشئ ورشة أو إطارًا مغلقًا محددًا ،إلا أن "هوبكينز" كان دائمًا ما يؤكد بوضوح على التزام الإدارة بالاتحادات العمالية. وكان "هوبكنز" قد أخبر "هالى فلاناجان" بالضبط كيفية التعامل مع الاتحادات من خلال مشروع المسرح الفيدرالى. لقد قال: "نحن مع العمل والعمال أولاً وآخرًا وطوال الوقت". وقال

أيضًا: "إن مشروع المسرح الفيدرالى هو من أجل العمال ويجب ألا ننسى ذلك أبدًا. إننا سوف نتعامل مع كل هذه الاتحادات"[٥٣].

ومن هنا لم يكن عجيبًا أن يكون لدى خصوم مشروع المسرح الفيدرالى من رجال الكونجرس إحساس بأن لهم الحق فى مهاجمة هذه المؤسسة؛ لأنها كانت تدعو وبصراحة وبقوة لحقوق الحركة العمالية الراديكالية ومطالبها. وفى حين كانت المفاوضات مع المسارح المحترفة فى نيويورك مثبطةً الآمال ومحبطةً، كان هناك أيضا تحديات أخرى تفرضها الهياكل البيروقراطية الضخمة لإدارة تقدم الأعمال. وكان "روزيفلت" قد أعلن التزامه بتعيين ٣,٥ مليون أميريكى، وكان الكونجرس قد وافق له على مخصصات مالية تبلغ حوالى خمسة بلايين دولار من أجل هذا الهدف. ومن ثَم كان على مديرى إدارة تقدم الأعمال أن يتعاطفوا بشكل محدود مع الأچندة الثقافية التى أرادت هالى فلاناجان أن تقدمها، ولم يكونوا من ثم قادرين على احتمال اللقاءات والاجتماعات المطولة التى تحدث فى إطار عملية مراجعة هذا المشروع وتنسقيه ومراجعة ما يطلبونه من أجل حماية حقوق وكرامة الفنانين وأعمالهم الفنية. وبحلول نوفمبر عام ١٩٣٥، كان مشروع المسرح الفيدرالى قد قام بتوظيف جزء ضئيل من إجمالى (١٣ ألف عامل) كان من المفترض أن يوظفهم. ومن ثم بدأت بعض التوترات تظهر وكانت قوية جدًا؛ لدرجة أن مديرى إدارة تقدم الأعمال هددوا بإغلاق المشروع كليًا. ومنذ بداية مشروع المسرح الفيدرالى، كان من الواضح جدًا أن عملية إعادة التوظيف لا يمكن أبدًا أن تلبى الطموحات والآمال لدى فلاناجان من أجل إيجاد مسرح احترافى قومى فى أمريكا[٥٤].

وبالرغم من ان المشاريع التى تم تنفيذها فى إطار المسرح الفيدرالى كانت قد تطورت فى مدن عديدة منها أطلانطا وسياتل "هاردفورد" و"سينسيناتى" و"ديترويت" وبوسطن وغيرها داخل الولايات المتحدة: إلا أنها لم تستطع أن تعين بالشكل الكافى كافة المتعطلين من العاملين فى مجال المسرح بالطريقة المنشودة. وكان هذا الوضع أكثر صعوبة بسبب إصرار إدارة تقدم الأعمال على أن يكون العمال معينين فقط فى المدن التى سجلوا فيها طلباتهم من أجل التعيين وتلقِّى المساعدة. ومن ثَم عندما كانت هناك فرص عمل متاحة فى شيكاغو وتم ملؤها كان الفنانون والعاملون المؤهلون لا يستطيعون الانتقال إلى دالاس مثلاً من أجل أن يحصلوا على وظيفة هناك، رغم أن مشروع دالاس ربما كان يحتاج بشدة إلى مثل هؤلاء المتقدمين. ونتيجة لذلك كانت الأغلبية العظمى من الموارد فى هذا المشروع تذهب إلى لوس أنجيليس و"شيكاغو" و"نيويورك" طبعًا أكثر من ذهابها إلى مدن أخرى كان بها عدد كبير من عمال المسرح المتعطلين عن العمل. وبالرغم من المتاهة البيروقراطية الضخمة التى خلقتها إدارة تقدم الأعمال والمطالب العديدة التى كانت تطرحها الاتحادات العمالية، إلا أن مشروع المسرح الفيدرالى تمكن من توظيف الآلاف من العمال وتعيينهم فى أكثر من عشر مدن بنهاية عام ١٩٣٥، وبعد عام من ذلك كان هذا المشروع قد أنتج بالفعل أكثر من ٢٠٠ عرض مسرحى فى حوالى ٤٠ مسرحًا فى ٢٢ مدينة(٥٥).

وعلى أية حال، فإن بذور الشقاق والمشاكل كانت قد تمت زراعتها بالفعل ومنذ مرحلة مبكرة جدًا قبل أن يحتفل أى من المشاركين بهذا المشروع بنجاحاته. ولذلك؛ فقد واجهت هالى "فلاناجان" بعد فترة قصيرة من تعيينها كرئيسة للمشروع "إلمار جرايس" الذى كانت قد عينته من أجل أن يقوم بإدارة الجزء المهم

جدًا والحساس من المشروع فى نيويورك. وكان أحد التحديات الضخمة التى واجهتهما هو تعيين الآلاف من الممثلين المؤهلين للدخول فى هذا المشروع. وكان إحد الحلول الواضحة هو العمل من خلال ما يسمى "الجريدة الحية" Living Newspaper ، وهو العمل الذى كان يقدم بشكل درامى الأحداث الجارية. وعمل كلٌّ من "رايس وفلاناجان" فى إطارٍ يعرفانه؛ إذ كان كل منهما يعرف هذا الأسلوب المسرحى الخاص المستخدم فى الدول الشيوعية والاشتراكية والهادف إلى نشر المعلومات والتعليم وبث الدعاية فى كل مكانٍ كما كانت تشير إلى ذلك تجربة وسط أوروبا. وبشكلٍ أساسىٍّ كانت النسخة الأمريكية من الجريدة الحية تماثل النسخة الأوروبية: إذ إنها تأتى فى إطار مشاهد محددة وقصيرة وتظهر مثل إسكتشات معينة على المسرح . وكانت هذه الأداة المسرحية تشبه شريط الأخبار المعروف فى السينما. إلا أنها كانت من خلال صوت خفى لمن يقوم بإذاعة العناوين أو سردها وهو الذى كان يسمونه "صوت الجريدة الحية". وكانت المشاهد متنوعة ومختلفة وتتكون فى الغالب من منصات تمثيل متداخلة. فى حين كان يتم استخدام الشرائح الضوئية التى تظهر على الحائط من أجل إعطاء مزيد من المعلومات التفصيلية. وكانت هذه المشاهد المسرحية مصحوبة بالموسيقى وتتم صياغتها من خلال إطار درامى أو كوميدى ثم تنتهى بحالة إعتام للمسرح. وبهذه الطريقة كان من الممكن تغيير العروض المسرحية بسرعة وجعلها تشتمل على تدفق مستمر وشامل للمعلومات المراد توصيلها إلى الجمهور. وقد قام "رايس" بدعوة رئيس رابطة الصحافة الأمريكية فى ذلك الوقت موريس واطسون؛ من أجل أن يساعد فى الإشراف على ٢٤٣ ممثلاً وصحفيًا وغيرهم من العاملين المسرحيين الذين كانوا يعملون معه[٥٦].

ولقد حاولت الصحيفة الحية أن تعلم الناس وان تقوِّى مَلَكاتهم وتمكِّنهم من التعامل مع مختلف الأشياء ، من خلال شرح المشكلات الاجتماعية وبيان كيفية البحث عن حلول لها. ومع ذلك كان هذا المشروع النضالى يولد درجة كبيرة من المعارضة منذ بدايته. لقد كان العمل الأول الذى أنتجته الصحيفة الحية بعنوان: "إثيوبيا" وهو عمل يتكلم عن الغزو الإيطالى لهذه الدولة. وبعد يومين من بداية العرض قام "چاك بيكر" أحد مديرى المشروع الفيدرالى وأحد مساعدى "هوتكنز" بإلغاء العرض ككل وقال بأنه سوف يدمر العلاقات ما بين الولايات المتحدة و"موسولينى" زعيم إيطاليا. وغضب غضبًا شديدًا وفى أثناء غضبه قام بدعوة الصحافة من أجل أن تشاهد بروفة كاملة بالملابس لهذا العمل ثم استقال سريعًا بعد ذلك من منصبه. وكان بيانه إلى الصحافة يشير إلى أن التوافق الذى كان ظهر عندما امتزج كل من الفن بالسياسة كان غير مستقر ولم يستطع أن يستمر بسبب هشاشته الشديدة. واتهم "رايس" مساعده بيكر بأنه خلق سحابة دخان من أجل أن يلغى شيئًا حقيقيًا وأصيلاً ومن أجل أن يدمر حرية التعبير. وقال رايس بأن "بيكر" لا يمكن أن يكون قد اتخذ قراره هذا إلا بعد أن كان "رايس" نفسه قد أخبره بما يتعلق بعرضين قادمين من عروض مشروع المسرح الفيدرالى. وكان العرض الأول بعنوان: "الفصل التاسع والعشرين"، وكان يمثل تصويرًا واضحًا وفجًا لفشل الحكومة فى برامج الإغاثة وفى إنهاء البطالة. وكان العرض الثانى بعنوان: "جنوب"، وهو فى صورة صحيفة حية تتكلم عن التمييز العرقى والمعاناة التى يعانيها العامل فى الولايات الجنوبية بأمريكا. وبحسب ما قاله "رايس" حرفيًا، فإن الصحيفة الحية كانت "تضرب الحزب الديمقراطى كلما حل وحيثما كان". وربما كان هذا قد تسبب فى فقدان الحكومة للدعم القادم من رجال الكونجرس الجنوبيين(٥٧).

ولكن لم تكن هذه هى المرة الأخيرة التى ارتفع فيها هذا الإنتاج الراديكالى الصريح ليواجه السياسيين والبيروقراطيين على السواء. وبالرغم من أن الصحيفة الحية كانت فى أحيان كثيرةٍ تؤجل افتتاح عروضها إلا أن مشاريع أخرى فى نيويورك كانت تمضى قُدُمًا، ومن قَبيل ذلك إنه فى مارس ١٩٣٦ كان هناك ٣٦ مسرحية فى طور البروفات والتحضير. وكان هناك أكثر من عشرة مسارح للبروفات تم تأجيرها، وكان هناك ستة مسارح أخرى تعمل بالفعل. وكانت "الوحدة السوداء" Negro Unit تخضع لإشراف "چون هاوسمان" وكانت قد استطاعت أن تقدم العرض المسرحى الشهير من تأليف أورسن ويلز بعنوان: "ڤودو " Voodoo وعنوانه الفرعى": "ماكبث" المقتبس عن شكسپير، وتم عرض هذه المسرحية فى مسرح "لافاييت" فى حى "هارلم" بنيويورك. وكان "ڤرچيل جيديز" يرأس مجموعة المسرح التجريبى وكان فى منتصف البروفات الخاصة بمسرحية تُسمى غبار الطباشير Chalk Dust، وهى عبارة عن تعليق بالغ المرارة حول النظام التعليمى الأمريكى. وكانت هناك مجموعة ألمانية تقوم بإنتاج كوميديا تعود إلى القرن الثامن عشر كتبها كليست بعنوان: "الإناء المكسور" The Broken Cup". وكان هناك مسرح شعرى أيضًا يعرض أعمال و"ن.و.هـ. أودن" ومنها مسرحيته "رقصة الموت"، إضافةً إلى مسرح برايس الشعبى الذى كان يقدم العرض الشهير من تأليف "ت.س. إليوت" بعنوان: "جريمة قتل فى كاتدرائية" Murder In The Cathedral ؛ إضافة إلى العرض السابق الإشارة إليه بعنوان الفصل "التاسع والعشرون" والذى كان يثير كثيرًا من الجدل. وفى حين كانت بعض هذه الأعمال المسرحية تثير درجة معقولة من الخلاف، إلا أن الصحيفة الحية خلقت مرة أخرى عاصفة ضخمة عندما قدمت إنتاجًا كاملاً تحت عنوان:

TripleA Plowed Under وكانت كلمة تريبل إيه تمثل اختصار قانون التكيف الزراعى Agricultural Adjustment Act ، بمعنى أنها تتكلم عن سقوط وفشل قانون التكيف أو الإصلاح الزراعى. وكانت هناك انتقادات شديدة لهذا العرض لأنه كان من الواضح جدًا مدى ميله الشديد إلى الشيوعية. وافتُتح هذا العرض فى ١٤ مارس ١٩٣٦ واستمرت عروضه حتى ٢ مايو من العام نفسه. وكان العرض يتكون من ٢٦ مشهدًا تُظهر جميعًا معاناة الفلاحين فى الفترة من ١٩٢٠ إلى ١٩٣٦، وعلى أية حال، فقد ركز هذا العرض هجومه السياسى على هؤلاء الذين كانوا يعارضون مشروع "التكيف الزراعى" (AAA) ، بما فيهم المحكمة العليا والتى اعتبرت هذا القانون غير دستورى. وكان هذا المشروع أو القانون بالتحديد هو أحد المعالم الأساسية والمحورية لفترة الإدارة الأولى للرئيس "روزيفلت". وكان هذا القانون يهدف إلى زيادة أسعار المزارع عن طريق منح أموال للمزارعين لكى لا يقوموا بزراعة محاصيل؛ حتى لا تسهم فى المزيد من الكساد وإذا قاموا بزراعة هذه المحاصيل فإنه كان عليهم أن يدفنوها فى الأرض ولا يحصدوها. ولقد أظهرت المسرحية ١٠٠ ممثل على المسرح لعبوا أدوار هؤلاء الفلاحين والعمال فى المناطق الحضارية وأيضًا قضاة المحكمة العليا ورجال الكونجرس؛ إضافة إلى شخصيات مشهورة أيضًا قام الممثلون بتمثيل أدوارها، ومنهم "طوماس جفسون" و"آل سميث" ووزير الزراعة "هنرى والاس" وأمين الحزب الشيوعى "إيرل براودلر". وكانت المسرحية تختتم العرض بمشهدٍ تظهر فيه الشخصيات من المشاهد السابقة وهى تتجادل حول الوضع القائم وتتناقش فيه علانية. وبمجرد أن أصبح من الواضح أنه لا يمكن إنجاز أى شىء من خلال العمل من خلال القنوات السياسية والتقليدية أصبحت فى ذلك الوقت الجريدة

الحيـة، وأصبح صـوت الجـريدة الحـيـة يُعلن عن آخـر الأخـبـار بـادئًا بأخـبـار حـزب٢٦٨ العمـال والفـلاحين الراديكالى. ولذلك كان الفلاحون والعمال الذين يحضرون هذه المسرحيات يمسكون بأيدى بعضهم البعض ويتحركون معًا بمجرد أن تبدأ الستار فى النزول مع نهاية المسرحية؛ ليعبروا لبعضهم البعض عن شعورهم بالتضامن وموقفهم الموحد. وعلى النقيض مما حدث فى مسرحية "إثيوبيا" كانت حالة المسرحية "تريبل إيه" مختلفة تمامًا: إذ إنها لم تؤدِّ إلى استثارة الجهات الرقابية فى الحكومة ولكنها مع ذلك خلقت قدرًا كبيرًا جدًا من الامتعاض والكراهية والغضب لدى المسئولين. وعندما كانت هناك بروفات لعرض هذه المسرحية على المسرح الفيدرالى الخاص برابطة قدامى المحاربين، بدأت هذه المجموعة تضع نفسها كمجموعة رقابية من أجل مواجهة ذلك المدِّ الشيوعى الذى قالوا إنه بدأ يتغلغل فى مشروع المسرح الفيدرالى. وكان هناك لغلط كثير جدًا بسبب شخصية "براودلر" فى المسرحية وهو رئيس الحزب الشيوعى، وبذلك قال المنتقدون بأن "هذا المشروع صار يستغل المبانى الحكومية والوقت والمال من أجل الدعوة والترويج للشيوعية فى أمريكا". وتم إرسال خطابات عديدة احتجاجية إلى هوبكينز: إضافة إلى تجمُّع حوالى ٣٠٠ عضو ممن توجهوا إلى مسرح بالتيمور من أجل الاعتراض على المسرحية التى كان ينتجها الشخص الذى منحهم العمل. وخلال العرض كان هناك بعض المحاربين والسياسيين القدامى ممن يقفون ويصيحون قائلين: "دعونا الآن نغنى معًا أغنية الراية ذات النجوم الساقطة". وكان هناك أيضًا رد فعل ضخم من خلال خطاب حماسى قدمه رئيس الحزب الشيوعى "براودلر". وتتذكر "هالى فلاناجان" هذه الأيام قائلة: "كان الممثلون مليئين بالأفكار الخاطئة والمرتبكة، وكان الجمهور أيضًا مليئًا بالتوتر والشغب وكانت صالة العرض مليئة بقوات الشرطة"(٥٨).

بل إن رجـال الكونجـرس انخـرطوا فى هـذه المسـألة ولذلـك اشـتكى رجل الكونجرس "روبورت لوبينكون" من أن هذه المسرحية تمثل دعاية سياسية صريحة وغير متزنة؛ ولذلك كان يدعو إلى جعل مشروع المسرح الفيدرالى "ذيلاً لمؤسسة العقل الشيوعى الأمريكى وأن يعلن عن ماركسيته وشيوعيته بصراحة"[٥٩].

ولقد أدت مسرحية تريبل إيه " AAA" إلى استقطاب نقاد مدينة نيويورك؛ ولذلك فإن معظم الكتاب المحافظين انتقدوا هذه المسـرحية باعتبارها مجرد دعاية لما يسمى الصفقة الجديدة New Deal التى كان يروج لها الرئيس. ولذلك اختتم "چون ميسون براون" تعليقه على هذه المسرحية، قائلاً بأنه يتساءل ما إذا كان من الأفضل أن نقول إن مسرحية تريپل إيه كانت افتتاحية حية لخطاب هذه الإدارة الأمريكية الحالية بدلاً من أن تكون صحيفة حية كما يقولون. وكان "ميسون" أيضًا يعرب عن قلقه من أن مثل هذا الرؤى سوف تثير الناس وتؤدى إلى تمرد حافز الربح الذى يدير الاقتصاد الأمريكى كله[٦٠].

وكانت صحيفة "هيرست" التى تملك صحيفة نيويورك المسائية هى من أهم المناهضين لفكرة الصفقة الجديدة؛ ولذلك قالت إن هذه المسرحية هى "نموذج ثمين جدًا لدعاية الصفقة الخام التى يتكلمون عنها". وقالت أيضًا بأن هذه المسرحية هى "أسوأ مثال على الاستخدام الشائن والسيئ لأموال دافعى الضرائب فى إدارة الرئيس روزيڤلت الذى يجب أن نعلن أنه مذنب بسبب هذا. وقالت الصحيفة أيضًا بأن مسرحية "تريپل إيه" كانت تفوح منها رائحة الشيوعية وكانت تدعو إلى حرب بين الطبقات[٦١].

ولكن على الجانب الآخر احتفل النقاد اليساريون بشكل عام بمسرحية "تريپل إيه" لما فيها من جرأة فى بيان الحقيقة وإطلاقها، وامتدحوا أيضًا هذه المسرحية لكونها توجه رسائل واضحة ولأنها تمثل تعبيرًا واضحًا جدًا عن الحقائق. بل إن بعضهم مضى إلى أكثر من ذلك وقال بأن المسرحية كانت محايدة أكثر مما ينبغى وأكثر مما يجب أن يكون عليه المسرح الذى تدعمه الحكومة الديمقراطية؛ إذ إن المسرحية لم تستطع أن تقدم أى آراء سياسية محددة وحية خوفًا من أن تُغْضِب بعض قيادات الحزب أو بعض ناخبيه. وجاء التصريح بذلك فى صورة عبارة لافتة تقول:

"وبدلاً من أن تشتمل المسرحية على قدر كبير من الدعاية كان بها قدر ضئيل جداً. وبعبارة أخرى، لقد كانت المسرحية تشبه بالفعل صحيفة ولم تكن أبداً مسرحية. لقد كانت محايدة جداً على المستوى الدرامى. لقد كان إنتاج هذه المسرحية غير ديمقراطى على الإطلاق"(٦٢).

ولقد كانت الحقيقة الواضحة من كل ذلك هى أن الصحيفة الحية قد كشفت عن نمط من الإنتاج المسرحى كان منفتحًا جدًا ومتاحًا بحيث يمهِّد الطريق للعديد من التأويلات بالشكل الذى كان يعطى انطباعًا بأنه يمثل حالة مسرحية جادةً بالفعل. لقد أثَّرت هذه المسرحية كافة أنماط النقاش الحية والقوية التى كانت هالى فلاناجان ترغب فى إثارتها من خلال المسرح وترغب فى استخدامها كوسيلة للتواصل مع الجمهور. وكانت المشكلات اليومية التى تطرحها هذه المسرحية تجذب حماس المشاهدين إلى أبعد مدًى. وعلى أية حال، "فإن ما يُسمى المسرح الشعبى" الذى بدأته "فلاناجان" كان قد أثار بعض المخاوف

الحقيقية. لقد أغضب هذا المسرح كافة ناقدى إدارة الرئيس "روزيفلت" الذين اعتبروا أن فكرة "الصفقة الجديدة " New Deal تُشابه إلى حد كبير نظام "ستالن" فى روسيا، وإنها قد حولت المسرح إلى آلة دعائية ضخمة.

لقد كانت حقيقة أن "فلاناجان" نفسها كانت قد زارت روسيا وامتدحت بشكل قوى وملحوظ المسرح الروسى هناك، تمثل بحد ذاتها عنصرًا يثير الكثير من المخاوف لدى من كانت لديهم تخُّوفات أصلاً. وفى الحقيقة، فإن إدارة تقدم الأعمال وما قام به روزيفلت وهوبكينز وفلاناجان إضافة إلى مشروع المسرح الفيدرالى، كانت كلها عناصر يراها الخصوم بمثابة مؤامرة سوداء تستخدم المسرح من أجل أن تحطم المبادئ الأساسية المقدسة المتعلقة بحرية الشركات والمنافسة والملكية الخاصة.

ولقد تبعت مسرحية "تريبل إيه" محاولة أخرى عام ١٩٣٥ لإنشاء نظير درامى للصحيفة الفعلية. ولذلك تمت صياغة كمية من القصص والموضوعات الصحفية إضافة إلى المقالات الافتتاحية والكاريكاتير واللقاءات مع أشخاص وغير ذلك؛ من أجل أن يشارك ذلك كله فى التعليق على الأحداث الكبرى التى حدثت فى ذلك العام. ورغم أن هذه المحاولة الجديدة كانت تحتوى على قدر ما من التعليقات الاجتماعية إلا أن حساسية الرسائل التى تحملها كانت مشكلة بذاتها؛ ولذلك تم إخفاؤها ودفنها وسط ضجيج واسع من الكوميديا والسخرية غير ذات الصلة إضافة إلى بعض الإسكتشات المثيرة العامة.

وتم افتتاح هذا العرض واستمر عرضه لمدة ١٨(ليلةً) من ١٢ مايو إلى ٣٠ مايو فى ذلك العام. وبعد ذلك ظهر ما يمكن اعتباره أكثر نماذج الصحيفة الحية إثارةً للخلاف والجدال على الإطلاق وهو العرض المسرحى المسمى "السماح بالتواصل" Injunction Granted. وكان هذا العرض قد كتبه آرثر ارنت وشاركه فى ذلك عدد من العاملين فى مشروع الصحيفة الحية وأخرج العمل چو لوزى. وتم عرض العمل فى صورة (١٨ مشهدًا مسرحيًا) تستمر لمدة ٩٠ دقيقةً، وتبدأ المسرحية فى أجواء إنجلترا فى القرن السابع عشر وتنتهى فى عام ١٩٣٦ فى الولايات المتحدة الأمريكية. وتقول المسرحية بشكل واضح وصريح بأن اتحادات العمال هى الأمل الوحيد للعمال الأمريكيين ولا شىء سواها. ومن أجل أن تثبت المسرحية وجهة النظر هذه أظهرت محاولات الإضراب ومحاولات مناهضة تشريعات عمالية سيئة إضافة إلى أوامر المحاكم بمنح التصريح للبوليس بضرب المضربين، كما تُظْهر المسرحية هجمات قوات الشرطة على الإضراب وعلى المُضْربين والتعديلات المخلّة التى كانت المحاكم تُدْخلها على التشريعات التى تقف فى صالح العمال لكى تقف على العكس فى غير صالحهم. وفى المشهد الأخير من المسرحية كان من الواضح جدًا أن الإشارة إلى السماح بالتواصل يعنى السماح بضرب هذه الاحتجاجات العمالية أو كما نسميه "الضرب فى المليان"، وأن المسألة لم تكن لها أى علاقة بالموضوعية الصحفية أو الأمانة فى نقل الخبر أو اتخاذ القرار. وانتهى المشهد الثامن والعشرون بخطاب حماسى ملهب للمشاعر يقدمه الممثل الذى يمثل شخصية چون لويس رئيس الاتحاد العمالى الراديكالى CIO عندما يتكلم مع عمال مصانع الحديد ويحاول تنظيمهم فى مواجهة معارضة شديدة لذلك. ووفقًا لهذه المسرحية، كانت رسالته الواضحة هى

أن اتحادات العمال هى فقط التى يمكن أن توفر الأمان والرخاء للعمال الأمريكيين، ولقد شاهدت هالى "فلاناجان" بعض بروفات هذه المسرحية ولكنها غضبت عندما حضرت العرض الافتتاحى. ولقد قالت بأن "واطسون ولوزى" قد أدخلا تعديلات جذرية وخطيرة غيرت بشدة من الطبيعة المحايدة والموضوعية لهذه المسرحية. وقالت أيضًا بأن هذه المسرحية كانت تمثل "صحافة سيئة ومسرحًا هستيريًا". وقالت فلاناجان أيضًا بأنها لم تكن أبدًا لتسمح أن يصبح المسرح الفيدرالى بوقًا للحزب الديمقراطى ولا للحزب الجمهورى ولا للحزب الشيوعى(٦٣).

ومع ذلك امتدح العديد من النقاد الليبراليين والنقاد المساندين لحقوق العمال هذه المسرحية، وقالوا بأن معالجتها لموضوعها كانت قوية وحادة فى نفس الوقت. ورغم أن البعض كان يقول بأن معالجة المسرحية لقضية الاتحادات العمالية تُعتبر متحيزة، إلا إنهم أيضًا امتدحوا المسرحية لأنها كانت تمثل "حالة من الحيوية والتشويق والإثارة التى نادرًا ما نجدها فيما يُقدم على مسارح برودواى التجارية"(٦٤). وكان النقاد إجمالاً قد اعتبروا هذه المسرحية من وجهة نظرهم حاجة راديكالية أكثر من اللازم. ولذلك قال بروك آركنسون بأن هذه المسرحية سوف تكون علامة فى تاريخ المسرح الفيدرالى باعتبارها تدخلاً سياسيًا سافرًا. وقال أيضًا: "لقد كانت المسرحية مرتبكة فيما يتعلق بوجهة النظر التى تطرحها وكانت هستيرية فى التعبير عنها"(٦٥). وذكرت مجموعة كومانويل أن هذه المسرحية تُعتبر مسرحية دعائية ومن ثَم فإنها يجب ألا تكون من إنتاج أموال دافعى الضرائب الأمريكيين؛ إضافة إلى أنها من حيث القيمة الفنية لا مكان لها فى عالم المسرح إطلاقًا(٦٦).

وفـوق كل هذا تصـاعـدت حـالة عـدم الرضى أو لنَقُل الريب لدى رجـال الكونجـرس؛ وخـاصـة بعد سـريان إشـاعـة تقـول بـأن الشـيـوعـيـون فـى المسـرح الفيدرالى بدءوا ينتشرون.

وبحلول صيف ١٩٣٦ ، كان رجل الكونجرس "چيمس چيفس" يتساءل بصوت عـالٍ كيف تسـمح الإدارة الأمـريكيـة لامـرأة سـحـرتهـا وفـتنتـهـا تجـربة الاتحـاد السـوڤيتى بأن تسـتخدم أموال دافعى الضرائب فى مهاجمة الولايات المتحدة نفسها(٦٧).

وكانت حدة الخلافات تتشعب وتتفرع حول مشروع المسرح الفيدرالى أكثر وأكثر، ووصلت إلى أقصى مداها بحلول خريف عام ١٩٣٦ عندما افتتح المسرح الفيدرالى عرضًا كتبه سينكلر لويس بعنوان (إن هذا لا يمكن أن يحدث هنا It Cann't Happen Here)، وتم افتتاح هذا العرض بشكل متزامن فى ٢٢ مسرحًا فى ١٨ مدينة يوم ٢٧ من أكتوبر من عام ١٩٣٦ . وكانت هذه المسرحية مقتبَسة من رواية صدرت فى العام السابق تحمل نفس الاسم، وكان "لويس يحكى فيها قصة انقلاب خيالى يقوم به الفاشيون ويستولون به علىَ مقَالِيد الحكم فى الولايات المتحدة عن طريق رئيسهم المسمى باز وندريپ؛ والذى تساعده فى ذلك وحدة برلمانية بالغة البربرية والوحشية تُسمى "الكوربوس". وكان معارضو هذه السلطة الجديدة مجرد مديرى تحرير لصحيفة محلية صغيرة تتولى قيادة المقاومة السرية تحت الأرض ضد النظام الفاشى الجديد(٦٨)

وفى حين كان موضوع هذه المسرحية قد تسبب فى قدر كبير جدًا من عدم الارتياح والانزعاج، إلا أن إنتاجها قبل أقل من أسبوعين من الانتخابات الرئاسية التى كان مقررًا لها أن تجرى فى ذلك العام ١٩٣٦ أضاف مزيدًا من خطاب الكراهية إلى المسألة. وكانت هناك درجة كبيرة من الاهتمام بهذا المشروع إضافة إلى طبقاته المختلفة ومجالات تأويله والعدد الكبير من الناس القائمين عليه من المعلقين السياسيين والنقاد المسرحيين وكُتَّاب الأعمدة وغير ذلك. واعتبر بعض المراقبين أن هذه المسرحية هى عبارة عن دعاية مرة أخرى إلى فكرة "الصفقة الجديدة" New Deal بهدف الاحتفال بـ "روزيڤلت" ودعمه عشية الانتخابات، فى حين ظن آخرون أن هذه المسرحية هى مجرد دليل آخر على أن الشيوعيين صاروا يسيطرون على مشروع المسرح الفيدرالى، فى حين قال آخرون إن هذه المسرحية كانت فاشية بصورة لا واعية ولم يكن كاتبها واعيًا بحقيقة أنه قد تورط فى الفاشية فعلاً(٦٩).

وقد كانت مسرحية "إن هذا لا يمكن أن يحدث هنا" هى بحق الحدث المسرحى الأضخم فى ذلك العام ١٩٣٦ . ومع حلول ليلة الافتتاح لهذه المسرحية كان هناك أكثر من ٧٨ ألف خط من خطوط الطباعة مخصصة لطباعة تذاكر وملصقات ومنشورات هذه المسرحية. وتم تقديم المسرحية باللغة البيدية (وهى لغة يهودية قديمة) والإسپانية، وتمت إعادة صياغتها لكى تقدمها مجموعة المسرح الأسود التابعة للمسرح الفيدرالى فى مدينة سياتل. ولقد شاهد المسرحية أكثر من ٣٠٠ ألف شخص فى نيويورك وحدها فى حين تم عرضها أكثر من ٣٠٠ مرة بواسطة أربع فرق مسرحية مختلفة. وكانت كثير من الفرق المسرحية المحلية

تقوم بجولات ما بين المدن والولايات وتقوم بتقديم هذه المسرحية فى المدن الصغيرة. وإجمالاً، كانت مسرحية "إن هذا لا يمكن أن يحدث هنا" قد تم عرضها لمدة أكثر من ٢٦٠ أسبوعًا فى الولايات المتحدة بما يعادل حوالى ٥ سنوات[٧٠].

ولقد كانت هالى "فلاناجان" فخورًا جدًا بهذه المسرحية عندما كتبت فى مجلة "أرينا" Arena بأن المئات والآلاف قد شاهدوا هذه المسرحية، وهى التى تصف كيف يمكن أن تتأسس الديكتاتورية عندما يتم "إسكات الأصوات الحرة". وقالت فى هذا الإطار: "إن إنتاج هذه المسرحية وهى أول نموذج لمثل هذا النوع من الإنتاج المسرحى ترعاه الدولة فى الولايات المتحدة، كان أمرًا مهمًا من أجل إبقاء الروح النقدية والحرة والمتسائلة حية فهذه الروح هى جوهر الديمقراطية وأساسها "[٧١]. وعلى أية حال، فإن هذا الإنتاج الناجح لمشروع المسرح الفيدرالى تحت عنوان "إن هذا لا يمكن أن يحدث هنا" واجه أيضًا كمًا ضخمًا من الوجوم والعداء من الإيديولوچيات المحافظة.

وعلى ذلك فسواء كان مشروع المسرح الفيدرالى يستهدف الكشف عن أى مذهبيات سياسية أو مواقف لديه، إلا أن الأمر بالطبع لا يخلو من تبعات لهذا. وبالإضافة إلى كون هذا المشروع المسرحى هو من أكثر المشروعات إثارةً للخلاف فى ظل ما يُسمى "بالصفقة الجديدة"، إلا أن ذلك قد أصبح أيضًا أمرًا مشهودًا ومتعينًا وواقعيًا.

لقد خلقت هذه المسرحية اهتمامًا غير عادى بسبب السيناريو السياسى الافتراضى الذى طرحته. هل يمكن أن يحدث هذا أم لا يمكن أن يحدث؟ هل قد نسمح بهذا أن يحدث؟ وهل يمكن إذا حدث مثل ذلك أن يولِّد نفس الدرجة من الإثارة والحيوية سواء كحدث أو كشخص "إذا ظهر مثل هذا الديكتاتور"؟ ورغم أن مواقف الصحيفة الحية كانت تعمد إلى إهانة المعارضين وتلطيخهم وتشويههم، إلا أن أثرها كان إلى حدٍّ ما محصورًا فى مدينة نيويورك فقط. وبالنسبة "لفلاناجان" كان هذا معناه أن مشروع المسرح الفيدرالى قد امتلك القدرة على أن يزرع بذور ما تسميه هى الروح الحرة والنقدية والمتسائلة فى طول أمريكا وعرضها. أما بالنسبة لأعداء الصفقة الجديدة New Deal ومعارضيها، فقد كانت هذه المسرحية تعنى أن الدولة أو الحكومة تمول توصيل رسائل راديكالية سوف تؤدى فى النهاية إلى اضمحلال النظام الرأسمالى ثم سقوطه. وبعد أن انتهى عرض مسرحية "إن هذا لا يمكن أن يحدث هنا" فى مدينة أدلفى، قامت مجموعة الصحيفة الحية بإطلاق هجوم آخر على النظام الرأسمالى.

كان هذا الهجوم فى صورة ظهور تبعة رادعة من العمل المسرحى "لسلطة" Power فى ٢٣ فبراير ١٩٣٧، وكان هذا العمل ينتقد بشدة شركات المرافق الأساسية الخاصة ويدافع عن شركة ولاية تينيسى. لقد كانت مسرحية Power هى أكثر النماذج تركيبًا وتعقيدًا من نماذج الصحيفة الحية وكانت تجمع ما بين عرض الإحصائيات والصور والأعمال المسرحية المفعمة بالخيال إضافة إلى الموسيقى. وقد كانت رسالة هذا العرض واضحة جدًا ، إنها تقول بأن الكهرباء

والطاقة الكهربائية هى ملك للشعب ؛ ومن ثَم فإن علينا أن نستخدم النظام السياسى من أجل أن نضغط بأقصى درجة ممكنة وأن نفرض أقصى قدر من الرقابة والتحكم على شركات المرافق الخاصة مثل شركات الكهرباء.

وإستمر عرض هذا العمل حتى ١٠ يوليو فى نيويورك وتم عرضه أمام أكثر من ٧٦ ألفَ شخص. لقد كانت هذه المسرحية واحدة من أفضل الأعمال التى قدمها المسرح الفيدرالى بحسب وجهة نظر "فلاناجان". ولذلك فإنها كانت تقول بأن: "هذه المسرحية قد أثبتت أن كُتَّابنا وممثلينا والعاملين معنا كانوا مهتمين بالمسرحيات الاقتصادية والاجتماعية". ولذلك عمدت على تشجيع الجهود على "أن يفهموا طبيعة القُوَى الطبيعية والاجتماعية والاقتصادية الموجودة حولهم فى كل مكان، وأن يعملوا على استخدام هذه القوى من أجل تحقيق حياة أفضل للناس وللشعب"(٧٢).

ولقد كان هارى هوكتر مدير المسرح الفيدرالى أكثر حماسًا من كل هذا؛ حيث إنه قال للممثلين والعاملين بالمسرحية بعد الليلة الافتتاحية ما يلى:

"إننى أريد من هذه المسرحية والمسرحيات الشبيهة لها أن تُعرض فى كل مكان من أقصى طرف فى أمريكا إلى الطرف الآخر. إن علينا الآن أن نجعل شيئًا ما واضحًا تمامًا، وهو أننا مستعدون لأن نتلقى أكبر قدر ممكن من النقد على هذه المسرحية. إن الناس قد يقولون بأن هذه المسرحية هى مسرحية دعائية. حسنًا، سأقول لهم ماذا ولو كانت كذلك ما العيب فى هذا؟ إن شركات الطاقة الكبرى قد أنفقت الملايين من الدولارات على الدعاية لنفسها وللخدمات التى تقدمها.

لقد حان الوقت لكى نجعل من المسرح لسانًا ناطقًا بحال المستهلك الذى يتعامل مع هذه الشركات"(٧٣).

ولقد كانت توقعات "هوتكنز" صحيحة؛ إذ إن صحف "كومنويل" و"ستاج" و"تايم" و"هيرولد تريبيون" كلها قالت بأن هذه المسرحية هى مجرد دعاية، فى حين كان بعض النقاد الآخرين أكثر ليبرالية فى تقييمهم لهذا العمل. ولقد امتدحتها مجلة نيوزويك قائلة بأنها تمثل "مسرحًا له غرض وهدف". أما صحيفة "التايمز" فقد قالت بأنها: "أقوى وأشرس دراما بروليتارية نضالية لهذا الموسم". أما صحيفة "ذا نيشن" فقد قالت بأنها تمثل "قطعة فنية فريدة ونادرة؛ إذ إن هذه المسرحية تترك انطباعًا قويًا فى الذهن مثلها مثل أى عمل ملحمى"(٧٤).

وربما كانت مسرحية السلطة أقل التهابًا فى مضمونها عن باقى الأعمال المسرحية التى تحت بند الصحيفة الحية، ولكن كانت هناك أحداث أخرى قد حدثت وأدت إلى إضعاف مشروع المسرح الفيدرالى. وفى هذا الإطار كان مشروع تقدم الأعمال نفسه قد وصل إلى مرحلة خطيرة جدًا. لقد كان المشروع قد أصابه الغرور الشديد والفخر المطلق بالإنجازات التى حققها فى ١٩٣٦؛ لدرجة أن الرئيس قد تقدم بتشريع جديد لإضافة المزيد من الأعمال إليه عن طريق المحكمة العليا، بالشكل الذى يضمن ألا يتم القول بأن تشريع "الصفقة الجديدة" هو غير دستورى. ولكن المحزن هو أن خطة الرئيس كانت مثل قنبلة انفجرت فى وجهه ؛إذ إنه خسر كثيرًا من مصداقيته إضافة إلى فَقْده الدعم القوى الذى كان يقدمه له الكونجرس. ولقد أصبح الرئيس بعدها فى موضع الدفاع؛ ومن ثَم صار

يدعو إلى مغازلة المحافظين ومحاولة التفاهم معهم عن طريق الموافقة على خفض النفقات كوسيلة للوصول إلى توازن فى الميزانية. وبعد أن عرف رجال الكونجرس بهذا المسعى التصالحى الذى ينوى الرئيس أن يقوم به، بدأ المحافظون منهم يتحركون مباشرة من أجل استهداف المخصصات المالية لمشروع تقدم الأعمال وتقليصها. وعندما انتشرت الإشاعات القائلة بأن "المشروع واحد" قد يتم تخفيضه أو تقليصه، بدأ جمهور مشروع المسرح الفيدرالى والعاملون فيه يقومون باحتجاجات واعتراضات واعتصامات طوال الليل داخل المسارح كنوع من الاعتراض؛ ومن ثَم أصبح الشارع "٤٤" فى نيويورك مليئًا بالمحتجين. وفى ٢٧ مايو من ذلك العام، تجمع حوالى سبعة آلاف من الموظفين فى المشروعات الفنية وتجمهروا وقاموا باحتجاج فى صورة إضراب لمدة يوم واحد: مما أدى إلى ارتباك ضخم وفادح[٧٥].

ومع ذلك لم تستطع هذه الإضرابات أن تكون بنفس قوة الإضرابات التى حدثت فى الغرب الأوسط الأمريكى وتأثيرها. لقد بدأت مجموعة سى آى أُو CIO التى افترضت بأن إدارة الرئيس الأمريكى "روزفيلت" كانت قوية بما يكفى من أجل أن تدعم جهود تنظيم الاتحادات، بدأت تقود موجة ضخمة من الإضرابات ضد شركة "جنرال موتورز" لصناعة السيارات وضد مصانع الحديد، بما فى ذلك يو إس إستيل US Steel إضافة إلى شركات أخرى ...

ولقد وقفت الإدارة الأمريكية والرئيس روزفيلت مصدومة بسبب هذه الفوضى وهذه الحملة الضخمة ضدها وبقيت على الهوامش، فى حين كانت القوى المعادية للتجمعات العمالية تزداد قوة وضراوة وتشن هجمات قاسية ضد

هذه الإضرابات. وكان الانطباع السائد فى أذهان العديد من الأمريكيين هو أن الثورة صارت على بُعْد خطوة واحدة. ولقد ساهمت إدارة الرئيس روزفيلت بسياستها الموالية للاتحادات العمالية بشكل كبير فى حالة الإضراب وعدم الارتياح السائدة؛ إضافة إلى مشروع المسرح الفيدرالى بكل ما جره من انتقادات وبسبب أنماط عروض الصحيفة الحية التى كانت معادية للرأسمالية بشكل واضح وتدعو العمال إلى التضامن والتجمع ضد أصحاب الأعمال، ثم صار هذا المشروع محصورًا فى فخ الشبكة التى حِيكَت حول الرئيس روزفيلت وإدارته بسبب خطايا سياسته وحملات أعدائه ومعارضيه.

وفى وسط هذه الحالة الضخمة والعارمة من الاحتياجات العمالية العنيفة جدًا التى كانت قد ظهرت لأول مرة فى الولايات المتحدة، قدم برنامج المسرح الفيدرالى مسرحية "سوف يهتز المهد The Cradle Will Rock والتى كانت قد بدأت فى عمل البروفات. وكانت قصة هذه المسرحية تحكى عن مسيرة بالسيارات ينظمها أحد اتحادات العمال وتحدث فى شارع أسطورى فى مدينة تُسمى مدينة الحديد Steel Town فى الولايات المتحدة، وكانت هذه المسرحية تمثل صدًى لصراعات الحياة اليومية التى تواجه عمال الحديد والصلب العاملين فى المصانع فى الغرب الأوسط الأمريكى. كانت المسرحية من تأليف مارك بليتز ستَيِّن وأخرجها أورسون ويلز وأنتجها "چون هاوسمان" وكان من المفترض أن يبدأ عرضها الأول فى ١٦ يونيو ١٩٣٧ فى مسرح ماكين أليوت. وعلى أية حال، تلقت مديرة المسرح الفيدرالى "هالى فلاناجان" مذكرة من إدارة تقدم المشروعات فى ١٢ يونيو قبل أربعة أيام من العرض. وكانت المذكرة تقول بأنه من الضرورى

تطبيق بعض التقليصات فى الميزانية وإعادة التنظيم ببعض الأعمال؛ لأنه لم يعد من الممكن بالمرة افتتاح أى عروض جديدة أو عروض موسيقية أو مسرحيات قبل الأول من يوليو، أى قبل بداية السنة المالية الجديدة(٧٦).

ولقد كان من الواضح أن مسئولى إدارة تقدم المشروعات قد صاروا يخشون من الرسالة العنيفة والقوية التى ستوجهها مسرحية "المهد" بالتزامن مع مسيرة ليوم واحد كان سيقوم بها العاملون فى مشروع المسرح الفيدرالى من أجل معارضة صانعى القوانين الذين اضطروا إدارة تقدم المشروعات؛ إلى تقليص الاعتمادات والتمويل المقدم لهم بصورة قوية وكبيرة. ولذلك ذهب مخرج المسرحية أورسون ويلز ومعه "أرشبالد ماكليش" إلى واشنطن يوم ١٢ يونيو لمقابلة مسئولى إدارة تقدم المشروعات؛ وخاصة عن التقليصات الشديدة فى الميزانية. ولذلك قال ويلز لمساعدى هوتكنز إنه إذا فشلت مسرحية "المهد" فى أن تفتتح عروضها بحسب الجدول المعلن، فإنه هو و"هاوسمان" سوف يقدمانها كإنتاج خاص. ولكن كان لهذا التهديد أثر قليل جدًا وعاد ويلز مرة أخرى إلى نيويورك. وفى اليوم التالى بدأ كلٌ من "ويلز" و"هاوسمان" فى إجراء اتصالات تليفونية مع الجميع من أجل استطلاع رأيهم عمًا إذا كانو يريدون أن يشاهدوا مسرحية "المهد"، وقالوا لمن اتصلوا بهم لأنه من الأفضل لكم أن تحضروا الليلة البروفة الكاملة التى ستجرى لهذه المسرحية(٧٧).

وفى ١٥ يونيو من ذلك العام، صار البوليس الخاص بإدارة تقدم المشروعات هو المسئول عن مسرح "ماكسين إليوت" الذى كانت ستُقدم عليه المسرحية، وذلك من خلال أوامر صادرة إليهم بعدم السماح باستخدام أو نقل أو تحريك أى شىء

تملكه الدولة فى هذا المسرح. وفى هذه المرحلة بدأ كلٌّ من ويلز وهاوسمان وبليدز ستين فى تحويل غرفة ملابس السيدات إلى مكتب لهما وبدأ البحث مرة أخرى عن مسرح خالٍ لعرض هذه المسرحية. وبدا كما لو أن الأمور كانت تحتاج إلى أن تكون أسوأ مما هى عليه؛ إذ إن اتحاد الموسيقيين ومجموعة إيكويتى Equity التى تمثل الممثلين أعلنت وقتها أنه إذا ما قام ويلز وهاوسمان بإنتاج المسرحية بشكل مستقل وخاص فإن أعضاءهما لن يوقعوا أى عقود جديدة ولن يقبلوا بأجور أقل من أجور الاتحاد، وكان هذا يمثل استحالة مالية بالنسبة لمن أرادوا تقديم المسرحية. وعند هذه النقطة قرر ويلز والآخرون أن يستغنوا عن الأوركسترا تمامًا. ولذلك تم الاتفاق على أن يقوم بليدز ستين نفسه بعزف الموسيقى على البيانو فوق مسرح خالٍ. أما ويلز وهاوسمان فقد أكدا للممثلين أن بإمكانهم أن يغنوا الأدوار الخاصَّة بهم من مقاعدهم داخل صالة المسرح. وبعد ذلك قامت مجموعة إيكويتى Equity التى تمثل الممثلين بمنع الممثلين بالكامل من الظهور على خشبة المسرح. وفى ليلة السادس عشر من يونيو، تجمَّع حاملو تذاكر المسرحية خارج المسرح وبدأ الامتعاض والغضب يبدو عليهم. وهنا ذهب بعض الممثلين إلى الخارج لتقديم بعض المشاهد التى تسلى الجمهور إلى حين؛ وليطمئنوهم بأن العرض سوف يتم على أية حال. وبحسب ما قال "هاوسمان" حول هذه الواقعة، فإنه فى الساعة السابعة والثلث حدثت معجزة بالفعل. لقد جاء أحد المسئولين عن العقارات، وهو شخص مجهول لم يعرفه أحد وكان قد قضى اليوم كله فى اتصالات تليفونية؛ ليخبرهم بأن مسرح زينيس كان خاليًا ومتاحًا وبإمكانهم أن يقدموا العرض عليه. وعندها قام ويلز وهاوسمان بإخبار الممثلين بهذا وكان بعضهم ما زال غير مقتنع أو غير متأكد ما إذا كان بإمكانه أن يعصى أوامر الاتحاد؛ ولكنهم مع ذلك خرجوا من مسرح ماكسينى إليوت.

عندها قال الممثلون للجمهور المنتظر فى الخارج إن عليهم أن يعرفوا أن العرض سوف يُقدم ولكن فى بناية تبعد ٢١ شارعًا عن المكان الذى هم فيه وأن العرض الجديد سيكون على مسرح ڤينيس هناك فى الطريق السابع، وعندها تحرك موكب كبير وشهير من الممثلين والعاملين بالمسرح والجمهور باتجاه مسرح ڤينيس ليجرى هذا العرض(٧٨).

ومع وصول كل هذا الموكب إلى موقع المسرح كان العدد قد صار يزيد على ٢٥٠٠ شخص وتم ملء جميع الطرقات والممرات بالجمهور لأن جميع المقاعد كانت ملأى ومحجوزة، بالرغم من أن ذلك ينافى إجراءات الأمن والسلامة التى تفرضها إدارة المطافىء.

وتم تأجيل رفع الستار إلى الساعة التاسعة، وفى التاسعة ودقيقة واحدة صعد كلٌّ من "ويلز وهاوسمان" إلى خشبة المسرح ليقدما للجمهور مارك بليدز ستين الذى كان سيقوم بالأداء الموسيقىّ. ذهب بليدز ستين وأخذ مكانه على كرسى خشبى صغير فى مقابل بيانو قديم ذى أوتار سيئة. ثم بدأ الممثلون واحدًا وراء الآخر يصعدون على المسرح ثم يهبطون إلى الصالة ويغنون أدوارهم. كان هناك مجرد شمعدان يدوى يضىء المكان الذى يجلس فيه "بليدز ستين"؛ إضافة إلى عدد قليل من الموسيقيين الذين قرروا أن يتحدُّوا قرار الاتحاد الخاص بهم وبدءوا يصاحبونه فى العزف. ولقد وصف "هاوسمان" جمهور هذه الليلة واستجابته بشكل جدير بتسجيله هنا حيث قال:

لم تكن هناك طبول أو آلات موسيقية عديدة أو ما إلى ذلك فى تلك الليلة. كان هناك مارك فقط يضرب بأصابعه على بيانو قديم ذى أوتار سيئة موضوع بجوار دولاب متحطم. وبمجرد نزول الستار وبداية العرض بدأ الممثلون يجيئون وينهبون وسط المقاعد ثم كانت هناك لحظة من الصمت... وبعدها بدا وكأن الجحيم قد انفتحت فى وجهنا. لقد كانت ليلة مَهيبة ومضيئة ومميزة وكان هناك كل هذا التشجيع والتحية والهتاف والتصفيق الذى استمر لفترة طويلة جداً؛ لدرجة أن العاملين المسئولين عن صالة المسرح طلبوا منا أن ندفع لهم أجرة ساعة إضافية ودفعنا لهم هذا المبلغ عن طيب خاطر (٧٩).

ولذلك أعلن هاوسمان بكل الفخر والسعادة أن عرض مسرحية "المهد" سوف يستمر. وتم عرض المسرحية لمدة إحدى عشرة ليلة تالية. ثم بعد ذلك عاد الممثلون إلى مسرح ماكسين إليوت إذ إن الترتيبات التى أعلنتها إدارة تقدم الأعمال والمشروعات كانت تجعل فترة غياب العروض عن المسرح هى فقط ١٢ يومًا؛ ولذلك اضطرت إدارة مشروع المسرح الفيدرالى أن تستعيد هؤلاء الممثلين مرة أخرى(٨٠).

ومن هنا بدأ "ويلز وهاوسمان" يفتتحان بشكل رسمى مسرحية "سوف يهتز المهد" تحت راية مسرح "ميركورى" فى ديسمبر ١٩٣٧، ورغم أن الحالة العاطفية القوية التى صاحبت العرض الأول يوم ١٦ يونيو لم تتكرر بعد ذلك، إلا أن النقاد استمروا فى مدح هذه المسرحية وما فيها من طاقة والتزام وعناصر قوة. لذلك كتبت جريدة "ذا صَنّ" The Sun أن هذه المسرحية عبارة عن "إنتاج موسيقىّ مسرحىّ غاضب وفعال فى الوقت نفسه وتم تقديمه بشكل مكشوف على خشبة المسرح الجرداء فارغة من أى شىء سوى موسيقى البيانو والتى كانت مثلها مثل العرض المسرحى نفسه واضحة ومكشوفة وعارية كما لو أن تفاصيلها التشريحية معروضة للجميع"(٨١).

ووصف بروكس أتكنسون هذه المسرحية بأنها "أفضل شىء تم إنتاجه على الإطلاق من خلال المسرح العمالى النضالى. وفى حين كانت المسرحية "فى انتظار لِفْتى" عرضًا دراميًا بامتياز، فإن مسرحية "سوف يهتز المهد" هى أغنية وأنشودة قوية لمعركة العمال"(٨٢).

حتى إن ستارك يونج الذى لم يكن أبدًا من المعجبين بمسرح العمال بسبب افتقاده للجوهر العميق والتماسك كتب مدحًا فى هذه المسرحية يقول فيه:

لقد كان ذلك مثالاً على الحرية الحقيقية. لقد كانت شجاعة منقطعة النظير وحالة ابتكارية وإبداعية استثنائية عندما قام السيد/ بليدز ستين ومخرجه أورسون ويلز بالاضطلاع بهذه المغامرة المهمة والتى ظهرت فيها كل أشكال القوة والجمال؛ والتى نفتقدها فى مسرحنا الآن والتى لا نتوقع أن تتكرر بسهولة فى مسرحيات عديدة فى المستقبل. إن لدينا بسبب هذه المسرحية آمالاً كبيرة. إن لدينا آمالاً فى أن حالة المسرح سوف تحيا، إنها حالة نادرًا جدًا ما نجدها موجودة (٨٣).

لقد صارت لمسرحية "المهد" حياة خاصة بها؛ ومن ثَم كان الخطر يكمن هناك بالضبط. ورغم أن مشروع المسرح الفيدرالى كان قد نفض يديه تمامًا وتبرأ من هذه المسرحية، إلا أنه مع ذلك قدم لها التمويل الأساس الذى كانت تحتاجه ولم يكن بإمكانه بأى حال أن يقمعها. ومرة أخرى بدا أن المسرح الذى يدعو إلى حلول اقتصادية للمشاكل الاجتماعية قد أخذ يتحدى الأيديولوچية الرأسمالية والنظام الرأسمالى، وبدا أن هذا المسرح قد جذب أنظارًا كثيرة مهتمة به. وعلاوة على ذلك، أثبت كلٌّ من "ويلز" و"هاوسمان" أن مثل هذه النوعية من الأعمال الدرامية يمكن أن تكون ناجحة من الناحية التجارية. ولقد كان من

الواضح أن مشروع المسرح الفيدرالى رغم أنه يحاول أن يقدم للناس منتدًى جديدًا يتم من خلاله إعطاء فرصة لإسماع صوت الأصوات الأمريكية التى لم تكن مسموعة من قبل، إلا أنه كان قد حوَّل نفسه من منتج عدائى ينتج مسرحيات غامضة إلى داعية فى منتهى القوة لتحول اجتماعى كبير يبشر به.

لقد كانت رؤية هالى فلانجان التى تهدف إلى إيجاد دراما فاعلة ونشطة وشعبية قد وصلت إلى قمتها وذروتها وخاصة مع آخر عروض الجريدة الحية فى مسرحية تسمى "ثُلُث أمة" " One-Third of a Nation، وهى التى تم افتتاحها فى مسرح "أديلفى" فى نيويورك فى ١٧ يناير واستمرت حتى ٢٢ أكتوبر من عام ١٩٣٨ ، لقد شهد هذه المسرحية حوالى ٢٢٠ ألف شخص، وتم تبنِّيها وإعادة إنتاجها من خلال المجموعات المسرحية التابعة للمسرح الفيدرالى فى كل من "سينسيناتى" و"سياتل" و"نيو أورليانز" و"ديترويت و"بورتلاند" و"فيلادلفيا" و"هاردفورد" و"سان فرانسيسكو". وباختصار، كانت مسرحية "ثلث أمة" تناقش الافتقاد إلى القدرة على شراء منازل أو تأجيرها فى مدينة نيويورك ما بين أعوام ١٦٠٥ وحتى ١٩٣٧، إضافة إلى القصور الحادث فى عملية دعم الإسكان الشعبى. وخلافًا لباقى مسرحيات الصحيفة الحية لم تكن هذه المسرحية تهاجم الرأسمالية.

وهذه المسرحية "الرجل الصغير" كانت تحكى قصة مواطن عادى يدرس درسًا فى التاريخ يتعلق بحُجَج الأراضى وتطور قطاع العقارات والمضاربة على الأراضى وتشريعات تأجير المساكن. وكان هذا الشخص من ثَم يدعو الحكومة لأن تساعده باعتباره شخصًا عاديًا من ضمن جميع المواطنين لا يهدف إلا إلى

الحصول على مسكن مناسب وملائم وآمن ،كما كان هذا المواطن يحث الآخرين على العمل بشكل جماعى من أجل أن يروا ما إذا كان بإمكانهم أن يحلوا هذه المشكلة. وبالرغم من حقيقة أن هذه المسرحية لم تهاجم أيًا من الأحزاب السياسية أو الأشخاص أو ما إلى ذلك، إلا أنها أيضًا جعلت بعض أعضاء مجلس الشيوخ يعترضون عليها ويعارضون تمثيلها على المسرح. وكان أول هؤلاء على وجه التحديد هو السيناتور "بيلى" من ولاية كارولاينا الشمالية والسيناتور "أندروز" من فلوريدا واللذان حملا كل هجومهم على مشروع المسرح الفيدرالى؛ لأنهم يرون أنه يناهض خطط الإسكان الفيدرالية. وكان السيناتور "أندروز" على وجه الخصوص حادًا جدًا، وطالب بأن يحصل على أسماء وعناوين ومقدار الرواتب لكل ممثل وكاتب ومنتج شارك فى هذه المسرحية(٨٤).

انتقام الكونجرس

وفى حين كان مشروع المسرح الفيدرالى يحاول تحقيق أهدافه فى الوصول إلى مسرح شعبى أو شعبوى، كان الكونجرس على الجانب الآخر يركز على الآليات السياسية الداخلية التى تمكِّنه من قمع هذا المشروع. وخلال أوائل الثلاثينيات، كان هناك تخوُّف شائع من النفوذ الأجنبى وتصور بأن التدخل الأجنبى سوف يدمر المؤسسات الديمقراطية الأمريكية. ويمكن لنا وبعد حوالى ٦٠ عامًا من تلك المرحلة أن نقول بأنه من السهل جدًا أن نستخف بمثل هذه المخاوف وأن نرى بأنها لا مجال لها بالمرة، وأنها لم تكن أكثر من حالة جديدة من حالات كراهية الأمريكيين للأجانب التى كانت تحدث فى بعض الأحيان

"زينوفوبيا" . ولكن كان الشيوعيون والفاشيست يروجون رسالتهم بشكل واضح وعلنى ومعلن فى أمريكا فى ذلك الوقت. وكان أيضًا الراديكاليون وذوو المذاهب المتطرفة يتحكمون فى الكثير من الاتحادات العمالية، بل كان هناك أيضًا بعض المتعاطفين مع "هتلر" الذين يقومون بمسيرات ومظاهرات ويقومون بافتتاح بعض معسكرات للشباب ليتبنوا هذه الأفكار. ولذلك كان العديد من رجال الكونجرس فى حالة ذعر فى ذلك الوقت. ولقد كان "صمويل ديكستين" أحد أهم رجال الكونجرس الداعين لأن يقوم الكونجرس باتخاذ موقف فاعل وحقيقى تجاه هذه المسألة. وكان معروفًا جدًا بأنه نائب هجومى ومنفعل. تمتد المنطقة التى يمثلها عبر منطقة النهر الشرقى من ميدان "تشاتام" إلى شرقى "هيوستن" وكانت منطقة يقطنها عشرات الآلاف من المهاجرين اليهود من أوروبا الشرقية. وخلال أوائل الثلاثينيات،كان "ديكستين" مهتمًا جدًا بمسألة معاداة السامية والتى كانت تتصاعد وتتفاقم فى "نيويورك" وفى طول أمريكا وعرضها . وبعد أن شارك فى عدة لجان فى الكونجرس من أجل التحقيق فى مسألة اضطهاد اليهود ومعاداة السامية بدأ بنفسه يقترح مُسوَّدة قانون حول ذلك فى أبريل ١٩٣٧؛ من أجل منح الكونجرس سلطة التحقيق مع أى منظمة تقوم بتوزيع أية منشورات أو أفكار أو أعمال دعائية عدائية أو معادية لأمريكا[٨٥].

ومع أن مسودة القانون "ديسكتين" تستهدف بالأساس مواجهة ما نسميه "الفئران النازية والجواسيس والعملاء"، إلا أنها فشلت فى الكونجرس فشلاً ذريعًا. لقد أحس الليبراليون بأن السماح بمثل هذا النوع من التحقيقات سوف يستهدف الشيوعيين بالأساس، وفى الوقت نفسه كان المحافظون من رجال الكونجرس من غير المتوقع أن يؤيدوا "ديسكتين" اليهودى[٨٦].

ولسخرية القدر كانت مبادرة "ديسكتين" هذه محل إعادة تقديم من قِبَل "مارتن ديز" وهو رجل كونجرس طَمُوح من شرقى تكساس. وكان والد "ديز" هو الممثل لنفس هذه المنطقة فى الفترة من ١٩٠٩ إلى ١٩١٩، وكان ديز الأكبر الوالد لا يثق بالمهاجرين ويحتقر البلاشفة الشيوعيين، كما أنه كان على خلاف مع الرئيس "ويلسون" فيما يتعلق باقتراح إنشاء عُصْبة الأمم (التى صارت فيما بعد الأمم المتحدة). وكان "ديز" يقدم نفسه فى البداية باعتباره أحد الرجال الداعين للصفقة الجديدة وكان يحضر دائمًا حفلات الكوكتيل المنعقدة فى مكتب "فرانكلين روزفيلت" فى ١٩٣٢؛ ولكنه نزع عنه هذه الصفة الليبرالية بعد ذلك وتخلص منها إلى غير رجعة. أما "ديز" الأصغر الابن فقد كان معجبًا بوالده وكان يقتبس من أقواله كثيرًا وكان يتشكك جدًا من المدن الكبيرة والعواصم الكبيرة والحكومات الكبيرة، كما أنه كان إلى حد ما يلمح إلى اقتراح إبعاد الأجانب عن أمريكا وترحيلهم، ولقد كان "ديز" يطمح بشكل كامل وبمنتهى الإصرار لأن يكون رئيسًا لإحدى لجان الكونجرس. ولكنه لاحظ أن بعض الزملاء له فى الكونجرس مثل "لافوليت" و"ماكورميك" و"فيش" كانوا يحظون بدرجة كبيرة من الجاذبية والتأييد من الجمهور على المستوى القومى، وكان يعرف أنه هو نفسه لا يستطيع أن يحصل على كل هذا الدعم من العامة. ولكن من خلال الدعم الذى قدمه له زعيم الأغلبية "سام ريبورن" ونائب الرئيس "چون نانس جارنر" وكلاهما من "تكساس" إضافة إلى رئيس المجلس "وليام بانكهيد".. من خلال دعم كل هؤلاء استطاع "ديز" أن يقدم مشروع قانون يُعتبر نسخة كربونية من المشروع السابق الذى كان يدعو إليه "ديسكتين" من أجل أن يقوم الكونجرس بإجراء تحقيقات فيما يتعلق باضطهاد بعض الجماعات. ومع ذلك فإن المناخ العام كان يشهد نوعًا

من التامى فى التحالف المعادى "لروزيڤلت" والذى نشأ حديثًا من الجمهوريين والديموقراطيين الجانبيين الذين بدءوا يشكلون فى ١٩٣٧ كتلة محافظة أكثر قوة بكثير خلف "ديز" عن تلك الكتلة الليبرالية التى كانت خلف "ديسكتين". من دواعى الدهشة أيضًا أن كلاً من مُسوَّدتى القانون: التى قدمها "ديز" والتى قدمها "ديكستين" قبله كانت تحظى بمساعدة كبيرة من راعيهم المشترك من نيويورك والذى كان يحث زملاءه من الليبراليين على دعمها. ولذلك انتهى الأمر بعد كل هذا المخاض إلى تأسيس ما يُسمى لجنة المجلس للأنشطة اللاأمريكية أو المعادية لأمريكا " HUAC ، حيث تم تمرير قانون تأسيسها بأغلبية ١٩١ صوتًا مقابل ٤١ فى مايو ١٩٣٨(٨٧).

وبالطبع كان تأسيس هذه اللجنة لأول مرة يمثل صفعة قوية "لديكستين". لقد صار "ديز" هو رئيس هذه اللجنة وهو الراعى المشارك لهذا القانون الصادر مؤخرًا. أما باقى الديموقراطيين من أعضاء المجلس ، فكان هناك"چون ديمبسى" و"آرثر هيلى" وكلاهما من المناصرين للصفقة الجديدة بحماس؛ إضافة إلى "چو ستارنز" و"هارولد موسييه" وكلاهما من المحافظين ظهرا على المسرح. وكان هناك أيضًا اثنان من الجمهوريين فى هذه اللجنة، هما "نوح ميسون" من "إيلنوى" و"چى بارنل توماس" من "نيوچيرسى" وكان كلاهما من المعارضين بقوة "لروزيڤلت"(٨٨).

وفى حين كان التشريع الذى تم تمريره والموافقة عليه يعطى للجنة المجلس للأنشطة المعادية لأمريكا صلاحية التحقيق فى مدى واسع جدًا من التداولات السياسية داخل الولايات المتحدة، إلا أن أعضاء اللجنة أنفسهم غيروا من مهمة

هذه اللجنة ومدى نشاطها. وخلال الشهور الأولى من بداية إنشاء اللجنة أصبح من الواضح أنها لا تهتم كثيرًا بما يتعلق بالشئون التى يجب أن تهتم بها؛ بل إنها تنصبُّ أكثر على سلطاتها فى التحقيق من أجل إحراج إدارة "روزيڤلت" عن طريق الربط بينها وبين الراديكاليين الثوريين الداعين للتغيير الذين يُشتبه بأنهم شيوعيون. ورغم أن اللجنة كانت صغيرة جدًا ولا تستطيع أن تتعامل مع كل عناصر الصفقة الجديدة التى طرحها "روزيڤلت" إلا أنها استهدفت بالأساس إدارة تقدم المشروعات وخاصة برنامج "فيدرال وان"، وحاولت اللجنة لذلك أن تدين رئيس لجنة تقدم المشروعات باعتباره يتبنّى أجندة اشتراكية ويدعو إليها من خلال البرامج الفنية القومية. وإذا ما كانت اللجنة قد استطاعت أن تحقق هذا الهدف، فإن هذا معناه أن هذه اللجنة "وديز" على رأسها تجعل منه رمزًا مهمًا وتضعه فى دائرة الضوء على المستوى القومى؛ ومن ثَم ستمكّنه من أن يخدم ويدعم الطموحات الرئاسية التى لدى راعيه وصديقه والرئيس وهو نائب الرئيس "جارنر" الطامح إلى أن يصبح رئيسًا. وإذا لم يكن "روزيڤلت" قد قرر أن يخوض انتخابات الرئاسة للمرة الثالثة فى عام ١٩٤٩، فإن هذا معناه أن "جارنر" سيكون هو المرشح الديمقراطى المحتمل لمنصب الرئاسة. وعندما يتم الربط ما بين إدارة "روزيڤلت" والثوريين واليساريين والراديكاليين، فإن هذا معناه أن "ديز" سيتمكن من إحراج الرئيس بدرجة كافية لمنعه من خوض هذه الانتخابات. ومثل هذا الانقلاب الصامت كان من الممكن أن يزيد جدًا من الحظوظ السياسية لدى "ديز" بشكل استثنائى ويعطيه قوة مضافة كبيرة[٨٩].

وبالطبع أكد "ديز" على أن هذه اللجنة سوف تستجوب الفاشيين والشيوعيين وما يقومون به من أفعال معادية لأمريكا. بل إنه أيضًا أعلن أنه سوف يبدأ فى التحقيقات الخاصة بمن يبثون الدعاية المناصرة لألمانيا مثل "چورج سيلفستر فيريك"؛ والذى كان يقول إنه جاهز لكى يذهب فى رحلة من أجل أن يزور "هيتلر". وكان "فيريك" يدّعى بأنه سوف يذهب لألمانيا فقط من أجل أن يقدم تحياته واحتراماته للقيصر السابق، ومع ذلك قام "ديز" بإسقاط هذا التحقيق ولم يستكمله. ومن جهة أخرى، فإن "چى بارنل توماس" والذى كان متشوقًا جدًا لأن يكشف عما يعتقد بأنه مؤامرة شيوعية، لم يَدَع أى مجال للشك من الذى كان يريد أن يستهدفه بالتحديد من وراء وجوده فى هذه اللجنة. وقبل أن تبدأ جلسات الاستماع أو أى شىء من هذا القَبيل كان "بارنل توماس" يطالب بـ"تطهير وتنظيف كامل وشامل لمشروع المسرح الفيدرالى". لقد كان يقول بأن هذا المشروع "قد أصبح جزءًا من الحزب الشيوعى وصار ينشر نظرياته وأفكاره الثورية عبر الإنتاج المسرحى الذى يقدمه للجماهير"(٩٠).

وبدأت هذه اللجنة فى جلسات الاستماع فى ١٢ أغسطس ١٩٣٨، وفى السادس عشر من أغسطس وبعد أربعة أيام قام "وولتر ستيل" رئيس لجنة التحالف الأمريكى من أجل الأمن القومى بتجميع مجموعة من الأشخاص وقال بأن هذه اللجنة أو هذا التحالف يمثل ١١٤ منظمة وطنية فى أمريكا وبدأ يعمل على ضبط إيقاع الأداء الذى ستقوم به الأغلبية فى الكونجرس فى مرحلة لجان الاستماع التى كانت فيما قبل الحرب. لقد قدم "ستيل" حوالى ٢٠٠ صفحة من الشهادات الشفوية و٢٠٠ صفحة أخرى من التقارير المكتوبة تم إدخالها جميعًا

فى سجل اللجنة. وفى هذه التقارير والسجلات والشهادات قال بأنه استطاع أن يتعرف على كل منظمة يسارية وشيوعية موجودة فى الولايات المتحدة ومن هو قائدها. وكانت قائمة "ستيل" تشمل كافة المجموعات المختلفة مثل "الاتحاد الأمريكى للحريات المدنية ACLU" ومجموعة CIO وأعضائها من الاتحادات العمالية، إضافة إلى معظم المنظمات العمالية الموجودة فى أمريكا. كما قدم ستيل أيضًا بيانًا مطولاً حول المجموعات السلمية والمجموعات المعادية للفاشية؛ والتى قال بأنها كانت ذات نوايا حسنة ولكن كانت تتلاعب بها "موسكو" التى هى خَصْم أصيل لأمريكا. وكان من ضمن هؤلاء "الزملاء المسافرون" كما يسميهم مجلس الشباب العالمى ومجلس الشباب الأمريكى وكافة المنظمات والهيئات الداعمة لهما؛ إضافة إلى اتحاد مكاتب المزارع الأمريكية والمجلس الوطنى للشباب اليهودى ومنظمة فتيات الكشافة الأمريكية ورابطة الجمعيات الوطنية والمجلس القومى لشباب الكنيسة الميثودية ومجلس اليهود الأمريكى ومجلس شباب الحداثة "وهى منظمة يهودية أيضًا"؛ إضافة إلى العديد من المنظمات والهيئات الأخرى التى كان يُشتبه بها أو يراها مشبوهة(٩١).

وعلى أية حال، كانت القائمة التى أعدها "ستيل" تشمل تقريبًا كل الكُتَّاب المسرحيين المعروفين وكافة المخرجين والمنتجين وكل من له ميل للانخراط فى أى عمل يساند مسرح العمال. وكان هناك عدد معين من الأشخاص يريد "ستيل" أن يستهدفهم بهذه القائمة التى كانت بمثابة إعدام، ومنهم "إيلمير رايز" و"كليفورد أوديتس" و"چون هاورد لاوسون" و"موردخاى چورليك" و"مايكل جولد" و"هيربرت كلاين" و"پول روبنسون" وكانوا جميعًا معروفين بمساندتهم للمسرح الثورى أو

الجذرى. وكان هناك أشخاص آخرون مشمولون بهذه القائمة بسبب تقديمهم لمقالات فى مجلة المسرح الجديد Theatre أو ممن عملوا ضد إجراءات الرقابة وكان عددهم كبيرًا. وعلى أية حال، فإن بعض الناس مثل "بروكس أدكنسون" و"لى سترينسبيرج" و"ولتر بريتشهارد إيتون" و"سيدنى هاورد" و"روبرت شيرورد" و"دوروثى باتون" و"كلير ستيفتون" و"مولى داى فاتشور" وطبعًا هالى فلاناجان، كانوا جميعًا من ضمن هؤلاء المشبوهين. وكانت أسماء هؤلاء جميعًا ضمن هذا السجل. ولذلك فكان المتوقع هو أنه فى المستقبل إذا ما حاول أى فرد أو حاولت أى منظمة أن تتصل بأية حال من الأحوال، ولو من بعيد بأى من العاملين فى مجال المسرح التقدمى أو الأدب أو الفن أو الموسيقى أو السينما أو الرقص - كانوا جميعًا سيصبحون مشبوهين وربما متهمين وفق إطار هذه اللجنة(٩٢).

وبدأت هذه اللجنة تركز على مشروع المسرح الفيدرالى وتحديدًا منذ ١٩ أغسطس عندما اعتلت منصة الشهادة "هيزل هوفمان". وكانت قد عرَّفت نفسها أثناء هذا التحقيق باعتبارها ممثلة للجنة وضعية الإغاثة لموظفى المسرح التابعين لمشروع المسرح الفيدرالى. وعندما بدأ ممثل اللجنة "ستيرنز" يسأل الشاهدة حول الهدف من شهادتها، أخذ ممثل اللجنة الآخر "توماس" يسأله عمَّا إذا كان بإمكانه أن يجيب بدلاً عنها. ووافق "ديز" على ذلك، وهنا أعلن "توماس" إجابته نيابة عن الشاهدة قائلاً: "إن هدف هذه الشهادة هو أن نُظْهر الأنشطة الشيوعية التى يقوم بها مشروع المسرح الفيدرالى"(٩٣).

ولكن بعد ذلك بدأت "هيزل" تطرح أمام اللجنة عددًا من الحقائق، وطرحت أمامهم بعض الإشارات والافتراضات والأقوال التى خلقت انطباعًا عامًا يقول

بأن مشروع المسرح الفيدرالى كان هو حاضن الأنشطة الشيوعية. وقالت أيضًا بأن تحالف العمال كان يسيطر على مشروع المسرح الفيدرالى وكان يمثل دليلاً صارخًا على أن "هالى فلاناجان" هى "مشاركة نشيطة ومهتمة جدًا بكافة الأشياء الشيوعية". وسردت "هيزل" أيضًا فى شهادتها هذه بعض السطور الموجودة فى مسرحية "هل تستطيع أن تسمع صوتهم" وقالت إن هذه العبارات والجمل هى عبارات شيوعية. وإضافة إلى هذا سردت "هيزل" أيضًا بعض الاقتباسات والعبارات من كتاب "فلاناجان" الذى كانت تثنى فيه على المسرح السوفيتى. ثم أشارت "هيزل" إلى أن "فلاناجان" كانت هى التى عينت "إلمر رايز" ليكون هو رئيس وحدة نيويورك مع أنه معروف لكونه كاتبًا راديكاليًا ثوريًا. وقالت "هيزل" بأن "هالى فلاناجان" كانت قد تقدمت بشكاوى ضد رابطة المحاربين القدماء واتهمتهم فى المحاكم، وقالت "هيزل" فى شهادتها إن "فلاناجان" كانت قد وافقت تمامًا على كافة المبالغات والشطحات السياسية التى وردت فى مسرحيات "الصحيفة الحية". وفى حين لم تقم "هيزل" بتقديم أى اتهامات ضد "فلاناجان" من قَبيل الزعم بأنها تحمل كارت عضوية فى الحزب الشيوعى، إلا أنها أكدت للجنة ما يلى: "إن السيدة "فلاناجان" كانت عضوًا مشاركًا ونشيطًا فى الأنشطة الشيوعية وذلك لأن تعاطفها وميولها ووسائلها فى التنظيم شيوعية بالأساس؛ ولذلك فإنها قد بدأت فى استغلال مشروع المسرح الفيدرالى فى الوقت الحالى من أجل أن تؤثر وتسيطر على العمال بالشكل الذى يخالف قوانين الكونجرس"(٩٤).

ومنذ تلك اللحظة وفيما بعد ذلك بدأت اللجنة تسير بقوة فى اتجاه تجميع شهادات مضادة لمشروع المسرح الفيدرالى، وبدأت تدعو للشهادة أى شخص لديه أية معلومات حول أنشطة معادية لأمريكا قام بها هذا المشروع. ولذلك بدأ العشرات من الموظفين السابقين يظهرون ويأتون ليعطوا شهاداتهم المُدِينة لهذا المشروع والقائمين عليه. وقال "فرانسيس فيلدى" بأنه قد تم توظيفه عن طريق مؤسسة "إكويتى" و"فلاناجان" من أجل التحقيق فى الاتهامات بأن عددًا من الأعضاء غير المؤهلين أو ذوى المؤهلات الضعيفة من الأعضاء فى تحالف العمال كانوا قد تم تعيينهم واحتفظوا بوظائفهم خلال صيف عام ١٩٣٧ الذى شهد تسريحًا لكثير من العمال،ى حين أن بعض الممثلين ذوى الخبرة الأكبر والموهبة الأقوى تم تسريحهم. وقال "فيردى" للجنة إنه تم فصله من العمل فورًا عندما كشفت تقاريره عن وجود شكاوى صحيحة فى هذا المجال[٩٥].

وجاء أيضًا "تشارلز ولتون"، وهو مدير سابق لخشبة المسرح وقدم شهادته أمام اللجنة قائلاً بأن الأدب الشيوعى كان يتم بيعه بشكل روتينى وتوزيعه من خلال المشروع، وأنه قد وصلت إليه مهمة القيام بالإدارة ووظيفها لأنه لم يكن عضوًا فى تحالف العمال. وادعى "فيردى" أيضًا أن "چورچ كوندولف" مدير مشروع مدينة "نيويورك" قد اعترف له بأن يديه مغلولتان بسبب اتحادات مدينة نيويورك التى سيطرت على المشروع[٩٦].

وبدأ الكثير من الممثلين يقدمون شهاداتهم التى تقول بأن موظفى مشروع المسرح الفيدرالى كان يتم دفع أجور لهم مقابل السير فى مسيرات الأول من مايو احتفالاً بعيد العمال، فى حين قالت إحدى الموظفات السابقات أيضًا بأنها كانت

تتلقى بعض الأوامر من رئيسها فى العمل "بأن تذهب وتخرج مع شخص زُنْجِىّ، أسود"(٩٧).

ومع ذلك لم يمكن إثبات أى من هذه الادعاءات والتحقق من صحتها، وكان لدى موظفى مشروع المسرح الفيدرالى الكثير من البيانات والمعلومات والأدلة التى فَنَّدت وأثبتت خطأ كل هذه الاتهامات ومع ذلك لم يتم دعوة هؤلاء للشهادة. ومع ذلك ظل مسئولو إدارة التقدم للمشروعات دون اتخاذ أى خطوة تجاه ما يحدث وظلوا صامتين بلا أى استجابة لما يجرى. واخيرًا كتبت "فلاناجان" إلى "ديز" طالبة منه أن يسمح لها وستة من المديرين الإقليميين أن يتعاونوا مع اللجنة، وأن يشهدوا أمامها من أجل توضيح بعض الأشياء غير الصحيحة والمتحيزة وكشف بعض الشهادات المزورة التى استمعت إليها اللجنة ومع ذلك تم تجاهل خطابها هذا. ثم كتبت بالتالى خطابًا آخر تقول فيه بأن الآلاف من الوظائف والآلاف من الناس صاروا على المحك ولا بد من الاستماع لهذه الشهادات ؛ ومع ذلك لم يستجب "ديز" ولم يرد عليها. كتبت إلى ديز خطابًا مفعمًا بالمشاعر يقول له بأنه رجل كاثوليكى ولم يَقُمْ بإخراج أى مسرحية شيوعية فى هذا المسرح. ولكن كان مصير هذا الخطاب مثل مصير غيره هو التجاهل التام. وفى الوقت نفسه، كان ممثل اللجنة "توماس" يقول لقراء جريدة "هيرالد تربيون" "إن كل مسرحية معروضة فى مشروعى المسرح الفيدرالى كان من الواضح جدًا أنها تمثل دعاية صارخة لهذه الأفكار". ولذلك قام "ليفرى" بدعوة "توماس" إلى مناظرة علنية حول هذه الادعاءات والنظر فى جميع المسرحيات واحدة بعد أخرى للنظر فى ما إذا كانت شيوعية أم لا. ولكن أيضًا تم تجاهل هذا الطلب ورفضت اللجنة أن تدخل فى مثل هذا التحدى كما تجاهلت كل ما سبق عرضه عليها(٨٩).

وأخيـرًا وفى بدايات ديسمبر شرعت اللجنة فى دعوة "هالى فلاناجان" و"هنرى أليسبرج" رئيس مشروع الكتاب الفيدراليين للشهادة أمامها، وكان كل من "هالى" و"هنرى" يخضعان للكثير من الهجوم عليهما فى مثل هذا الوقت. وقال "هنرى إليسبرج" للجنة بأنه كانت هناك بعض المشكلات مع الراديكاليين فى الماضى، وكان هذا يهدد بإغلاق المشروع كله إذا ما كانوا سينظمون المزيد من الإضرابات. وبالطبع كانت إجاباته الصريحة جدًا مربكة لهذه اللجنة ولذلك تم إعفاؤه وإخلاء سبيله. ولكن لم يكن الوضع هكذا بالنسبة "لهالى فلاناجان". لقد تم جلبها للشهادة مع كَمٍّ كبيرٍ من الإحصائيات حول الجمهور الذى كان يحضر مسرحيتها ونوعية هذا الجمهور وتكاليف حضور كل مسرحية وثمن التذكرة وعدد العروض التى تم تقديمها.

وأحضرت فلاناجان معها إضافة إلى كل ذلك ملخصًا كاملاً حول فكرة وقصة وحبكة كل مسرحية تم تقديمها على خشبة مشروع المسرح الفيدرالى، وأرفقت أيضًا بذلك بيانًا يشهد بأنه لا يوجد لدى أى من مديرى برنامج المسرح الفيدرالى أو أى من مُتَّخذى القرار فى هذا البرنامج أى صلة بالشيوعية أو انتماء إليها، وكان هذا البيان يقر بأن موظفى برنامج المسرح الفيدرالى هم أعضاء فى الاتحادات المسرحية التى تمنع أعضاءها من الانضمام إلى تحالف العمال(٩٩). ولكن رغم كل التحضيرات التى جلبتها معها للشهادة أمام اللجنة، لم تكن اللجنة تنبهر بأى من هذا ولم تُلْقِ له بالاً ولم تعترف به بالمرة. لقد كان أعضاء اللجنة مهتمين بالأساس "بهالى فلاناجان" كشخص ولم يكونوا يخفون رغبتهم الدفينة القوية فى أن يسألوها أو يحاكموها حول أفكارها. وقالت

صحيفة التايمز إن فلاناجان تعرضت لكل أنماط المضايقة من جانب أعضاء اللجنة الذين كانت أسئلتهم متشعبة جدًا وفضفاضة جدًا ، وفى بعض الأحيان كانت تُضطر إلى أن تجيب عن سؤالين أو ثلاثة فى نفس الوقت وكان يتم طوال الوقت مقاطعتها قبل أن تكمل الجملة التى تقولها(١٠٠). لقد كانوا يسألونها كل أنواع الأسئلة. لقد كانوا يسألونها هل كانت تعطى ميزة أكبر للفن عن فكرة الإغاثة التى من أجلها تأسس المشروع؟ هل كانت تدعو لتأسيس مسرح قومى فى أمريكا؟ هل كانت قد استخدمت منحة زمالة چون هاين التى حصلت عليها من أجل السفر إلى روسيا؟ هل كانت تكتب بشكل ما يمتدح المسرح الروسى؟ هل كانت قد زارت روسيا بعد ذلك؟ وهل مازالت معجبة بالمسرح الروسى (١٠١).

ثم بدأت الأسئلة المطروحة عليها تنتقل باتجاه التركيز على كتابها "تحوُّل المَشاهِد" Shifting Scenes ؛ إضافة إلى مقال لها بعنوان: " ولادة مسرح" A theatare is Born وهى مقالة كانت قد كتبتها فى مجلة شهرية الفنون المسرحية فى نوفمبر ١٩٣١، وكان كل من الكتاب والمقال محل اقتباسات عديدة طرحتها "هيلز هوفمن" خلال شهادتها وكان ستارنس هو الذى يقود عملية الاستجواب. كان يسألها ما إذا كانت قد كتبت أن مسارح العمال قد وُلدت فى المصانع والمناجم وأنها كان المقصود منها هو "خلق ثقافة قومية من خلال ولأجل الطبقة العاملة"، وأجابت "فلاناجان" بأنها بالفعل كتبت ذلك وقالت إن ذلك كان مجرد تقارير تكتبها حول الحركة المسرحية ليتم نشرها فى مجلة شهرية الفنون المسرحية. وعادت مرة أخرى لتذكِّر ممثلى اللجنة أنها كانت تدرس فى كلية "فازار" فى ذلك الوقت وأنها لم تقم أبدًا بتأسيس ما يُسمى بمسرح عمالى، وأن

هذه المجموعات المسرحية لم تكن تحاول أن تقوم بإنشاء هذا النوع من المسرح فى إطار مشروع المسرح الفيدرالى ومع ذلك لم يسكُن ستارنس واستمر فى استجواب "فلاناجان" وكان يريد منها بالأساس أن تعترف إما أنها قد شاركت فى الدعوة إلى مسرح راديكاليين عمالى، أو أنها كانت تعتقد بضرورة فعل ذلك وتؤمن به. وكان ستارنس يطرح ما إذا كانت فلاناجان تؤمن بأن المسرح هو " سلاح من أجل تعليم الطبقة العمالية فكرة الوعى الطبقى"، وكان يطرح أيضًا فكرة أنها كانت تريد أن تقول إن مثل هذا المسرح يجب أن يكون مؤكدًا على إطلاق الوعى الطبقى وتقويته ودفعه. ومرة أخرى قامت فلاناجان بتذكير ستارنس بأنها كانت تقوم بأخذ اقتباسات من قادة حركة مسرح العمال وراوده؛ ولكنها لم تكن تعبر عن أفكارها ومعتقداتها الخاصة. لقد قالت له محتجة: " إن المسرح لم تتم ولادته من خلالى أنا"(١٠٢).

وعلى ذلك كان "ستارنس" لايزال مهووسًا بفكرة طغت عليه وتملكته، وهى أن يعمل على تأكيد وجود صلة ما بين "فلاناجان" والشيوعية، ومرة أخرى عاد إلى مقالها فى مجلة الفنون المسرحية.

وفى هذه النقطة أيضًا حصل "ستارنس" على أول درس فى التاريخ المسرحى قدمته له "فلاناجان". ولقد دار الحوار بينهما على هذه الطريقة:

السيد ستارنس: إنك تقتبسين من "مارلو". هل هو شيوعى ؟

السيدة فلاناجان: إننى آسفة إذا كنت كولستوفر مارنوا !

السيد ستارنس: أخبرينا من هو "مارلو" هذا حتى يكون لدينا إشارة إليه لأن هذا هو بالضبط ما نريد أن نعرفه.

السيدة فلاناجان: رجائى أن تضع هذا فى المحضر: لقد كان "مارلو" هو أعظم كاتب دراما فى حقبة شكسبير وكان هو الشخص الذى يسبق شكسبير مباشرة.

السيد ستارنس: ضع فى المحضر بسبب التهمة الموجهة لقد وجدنا أن هذه المقالة الخاصة بك هى مقالة شيوعية تمامًا، ونحن نريد أن نساعدك فأخبرينا بما نريد أن نعرفه.

السيدة فلاناجان: شكرًا لك. سوف توضع هذه الشهادة فى مضبطة المحضر.

السيد ستارنس: طبعًا لقد كان لدينا بعض الناس الذين يُقال أنهم شيوعيون حتى فى تلك الأيام السحيقة أيام المسرح الإغريقى.

السيدة فلاناجان: هذا صحيح تمامًا.

السيد ستارنس: وإننى أعتقد بأن السيد "يوريبيديس" كان مذنبًا بمحاولة تعليم الناس الوعى الطبقى أيضًا، ألم يكن كذلك؟

السيدة فلاناجان: إننى أعتقد أن هذه كانت مجرد تهمة تُقال على جميع كتاب المسرح الإغريق.

السيد ستارنس: إذًا لا نستطيع أن نقول متى بدأ هذا التوجه.

السيدة فلاناجان: ألم يكن مثل هذا الاتهام أيضًا مطروحًا بالنسبة للكاتب "چيبسون". وضد (تقريبًا) كل كتاب الدراما العظام.

السيد ستارنس: أظن ذلك. حسنا [١٠٣].

ومن الواضح جدًا أن اللجنة قد وصلتها رسالة "ولطر استيل" خلال جلسات الاستماع الأولى وبدأت تعمل عليها حرفيًا. لقد كان بإمكان أى شخص فى ذلك الوقت أن ينتقد هيكل السلطة القوى والمتماسك الذى كان يحكم البلاد، وكان من الممكن أن نقول إن هذا الشخص أو ذاك أما شيوعى أو مسافر زميل يمضى فى ركاب هذه المجموعة. أما فيما يتعلق بممثلى اللجنة فقد كان "ستارنس" هو أبرزهم فى اهتمامه أى احتمال شيوعى وقتها؛ حتى إنه كان يعتبر أن الكاتب "يوريپيديس" مُشْتَبهٌ به.

وخلال حوالى ثلاث ساعات من الشهادة التى قدمتها "هالى فلاناجان" كانت تطرح كل شىء بوضوح تام واحتفظت برباطة جأشها واستمرت قوية وحريصة فى إجاباتها؛ حتى عندما كانت تُوجَّه إليها أكثر الأسئلة حساسية وأكثرها دقة من الناحية الفنية وأكثرها ميلاً إلى إدانتها. وعندما دعا "ديز" إلى استراحة أجابته: " إذا لم تكن لجنتك غير مقتنعة بأننى أنا أو مشروع المسرح الفيدرالى ننتمى إلى الشيوعية ،فإننى أقول لك إننى أريد أن آتى مرة أخرى فى فترة بعد الظهر اليوم". وعندها ضحك ممثل اللجنة "توماس": " نحن لا نريد أن تعودى إلينا مرة أخرى. أنت شاهدة صعبة المراس ونحن قد أُجهدنا تماما بسببك". ووعدها بأن شهادتها والمستخلص الذى قدمته والذى كان يشتمل على نقد وتفنيد كامل

وتفصيلى لكل التهم سوف يتم نشره. وعندما عادت اللجنة إلى الاجتماع مرة أخرى لم يقم "ديز" باستدعاء "فلاناجان" مرة أخرى للشهادة، كما أنه لم يقدم شهادتها ولم يُضمِّنها فى محضر الجلسة. وعندها وعد مسؤلو إدارة الأعمال بأنهم سوف يوزعون ملخصًا لهذه الشهادة ،التى قدمتها "فلاناجان" على جميع أعضاء وممثلى مجلس النواب والشيوخ بحيث تصل نسخة إلى كل سيناتور منهم، ومع ذلك لم يتلقَّ أى عضو من أعضاء الكونجرس مثل هذه الشهادة[١٠٤]. لقد قامت اللجنة بوضع هذا التقرير فى الأدراج وأدخلته فقط ضمن مَحاضِر ومضابط مجلس النواب فى ٣ يناير ١٩٣٩ . وبالرغم من أن مشروع الكُتَّاب الفيدراليين كان قد تم انتقاده أيضًا، إلا أن اللجنة فى فقرتها التى كانت موجهة لإدانة مشروع المسرح الفيدرالى أثبتت أنها بعيدة تمامًا عن تحقيق هذه الإدانة حيث قالت اللجنة: " إننا مقتنعون بأن عددًا كبيرًا من الموظفين فى مشروع، المسرح الفيدرالى هم إما أعضاء فى الحزب الشيوعى، أو متعاطفون مع الحزب الشيوعى ومن الواضح أيضًا أن بعض الموظفين أحسوا فى إطار من الإكراه أن عليهم أن ينضموا إلى تحالف العمال من أجل أن يحتفظوا بوظائفهم"[١٠٥].

ولقد أدى تقرير "ديز" إلى جرح مشروع المسرح الفيدرالى ولكنه لم يقتله تمامًا ولم يؤدِّ إلى نهايته. لقد كانت عملية إنهاء هذا المشروع على يد مجلس اللجنة الفرعية للاعتماد. ولذلك. فإنه بحلول يناير ١٩٣٩ كان كلٌّ من الرئيس "روزيفلت" ومشروع الصفقة الجديدة قد وصل إلى لحظة حاسمة ومرحلة يائسة. وفى الخامس من يناير طلب الرئيس اعتمادًا إضافيًا بمبلغ ٨٧٥ مليون دولار من أجل تمويل مشاريع الإغاثة، وعندها قاد "كلفتون" و"وودروم" رئيس اللجنة

الفرعية للاعتمادات الحرب على هذه الفكرة بل وقاد كافة القوى المعادية "لروزيڤلت" فى هجومها عليه. ولذلك قُدم "ودروم" تقريرًا للجنة يحثُّ الكونجرس على أن يقلص من العجز فى الميزانية عن طريق تخفيض قدره ١٥٠ مليون دولار من ذاك الذى طلبه الرئيس. ووافق المجلس بالكامل على الاقتراح الذى قدمه "وودروم". وفى اليوم التالى تم تمرير مشروع لتخفيض العجز فى الميزانية يمول عمليات الإغاثة بمبلغ ٧٢٥ مليون دولار فقط. ولذلك قالت صحيفة "نيويورك تايمز" إن هذا الذى حدث هو "عبارة عن تمرد مفتوح ضد إدارة الرئيس "روزيڤلت"[١٠٦]. وكان "وودروم" يرى أن ذلك بمثابة بداية "لطريق طويل وممتد لتقليص الاعتمادات[١٠٧]. وعندما تم اقتراح تعديل يدعو إلى استعادة مبلغ ٢٢ مليون دولار ليتم عن طريقها تمويل المشروعات الفنية،تم رفض هذا الاقتراح من خلال " مجموعة متكاملة من القوى المتناغمة التى قالت "لا" لإدارة "روزيڤلت" داخل المجلس وكانت هذه القوى تقوم بذلك بإسماع صوتها لأول مرة منذ سنوات"[١٠٨].

واستمر "وودروم" فى هجومه على إدارة تنمية الأعمال ومشروع المسرح الفيدرالى طوال ربيع عام ١٩٣٩ . وفى جلسات الاستماع التالية بدأ "وودروم" يعرض صفًا طويلاً من الشهود الذين يتهمون "فلاناجان" وزملاءها بأنهم كان يسيئون التصرف ويسيئون استخدام سلطاتهم. ولذلك تم وضع مديرى مشروع المسرح الفيدرالى موضع الاتهام بأنهم كانوا ينافسون المنتجين المحترفين ويقومون بتعويض رواتبهم عن طريق اختلاس بعض الأموال من شباك التذاكر ويستخدمون عوائد هذه العروض التى يقدمونها من أجل خدمة هذه الأهداف

الشيوعية، كما كان يتم اتهامهم بأنهم قد سمحوا لتحالف العمال أن يسيطر ويكون هو صاحب القرار فيمن يتم توظيفه ومن لا يتم توظيفه فى المشروعات الفنية[١٠٩].

وبالرغم من أن بعض أعضاء اللجنة الفرعية للاعتمادات كانوا يتهمون بعضهم بعضًا بأنهم يستمعون إلى النميمة والإشاعات ويعاملونها كأنها وقائع إلا أن جَناح "وودروم" كان هو الذى له الغلبة فى ذلك على الأصوات المعتدلة[١١٠]. وفى ١٢ يونيو كشفت اللجنة الفرعية للاعتمادات عن نسختها الخاصة من مشروع اعتمادات الإغاثة لعام ١٩٤٠ ، وكانت هذه الوثيقة المقترحة تستبعد تمامًا أية مخصصات أو اعتمادات فيدرالية لمشروع المسرح الفيدرالى[١١١]. وفى ١٦ يونيو تبنى الكونجرس بمجلسيه التوصيات التى قدمتها اللجنة الفرعية للاعتمادات وقامت بإنهاء مشروع المسرح الفيدرالى تمامًا.

وعندها بدأ مناصرو مشروع المسرح الفيدرالى فى التوجه نحو مجلس الشيوخ والذى كان لا يزال بإمكانه أن ينقذ هذه الهيئة التى صارت تحت الحصار، بدأ موظفو مشروع المسرح الفيدرالى فى نيويورك يحتشدون على نواصى الشوارع ويتحركون لإنقاذ هذا المشروع، وقالوا بأنهم يعملون بمبادراتهم الذاتية ويستقطعون ذلك من وقتهم الخاص لكى يجمعوا التوقيعات على التماسات استمرار مشروع المسرح الفيدرالى وعدم إغلاقه. ولقد انتقد معلقو الراديو بشدة تصويت الكونجرس ضد هذا المشروع وقالوا بأنه نموذج للفاشية فى أسوأ صورها وأن تصويتهم هذا كان بمثابة محاكمة بدون مُحلَّفين ومحاكمة مليئة بالتحيُّز والتحامل. ولذلك قال هؤلاء المعلقون إن على مجلس الشيوخ أن يوقف هذا القرار لينقذ المسرح الفيدرالى[١١٢].

ومن جـهـة أخـرى، شكلت اتحـادات الفنون الفـيـدراليـة التى تمثل ١٤ من الاتحادات الأمـريكية للعمل إضافة إلى منظمة .CIO منظمـات وتحركات تهدف إلى دعم مشـروع المسـرح الفيـدرالى وإنقـاذه[١١٣]. وتم إرسـال برقيـات عـديدة من قِبَل إيدى "كانترو هلز" و"لى شوبرت" و"چورچيس ميرديس" و"ريتشارد رودجوز" و"چورج أبوت" و"مـوس هارت" و"كلفـورت إيدوس هارولد كلورمـان"، كلهـا تحث أعضـاء مجلس الشيوخ على تجديد الاعتمادات المخصصة إلى مشروع المسـرح الفيدرالى[١١٤]. ومن جهة أخرى، قامت ممثلة السينما والمسرح "تالولا بنك هيد"، والتى كان والدهـا هو المتحدث باسم الكونجرس وكان عمها سينيور يمثل الداما، قامت بقيادة وفد قيادى ذهب إلى لجنة المالية فى مجلس الشيوخ وحضر جلسات الاستماع الخاصة بها. ولقد قالت فى معرض طرحها لهذا الموضوع : "إننى أطلب منكم من أعماق قلبى ألا تحرموا الناس من أن يرفعوا رؤوسهم بكرامة ويحترموا ذواتهم بالصورة التى تميز كل إنسان أمريكى" ولقد صوتت اللجنة الفرعية فى مجلس الشيوخ الخاصة بالاعتمادات على استعادة بعض التمويل لمشروع المسرح الفيـدرالى ولكنها لم تحدد مبلغًا معينًا لهذا الغرض. وقام المجلس بكامله بعد جلسات نقاش صعبة بتمرير هذا الإجراء، ثم تم تمرير هذا المشروع بعد ذلك إلى لجنة الاعتمادات المشتركة من مجلس الاعتمادات ومجلس الشيوخ وهما فرعا "الكونجـرس" ٢٩ يونيـو ١٩٣٩، ولكن ظل رجل الكونجـرس "وودروم" والذى كـان يمثل مـجلس النواب على نفس مـوقـفـه وكـان يقـول بـأنه مـصـمـم على أن يجـعل الحكومة تتخلى عن المشاركة فى العمل الفنى الاستعراضى. من جهة أخرى، كان عنصـر الوقت فى صالحـه ففى ظل حـقـيقـة أن السنة الماليـة كانت على وشك نهايتها فى اليوم التالى (٣٠ يونيو) لم يكن لدى أى سيناتور الرغبة فى أن يخاطر

بوظائف تبلغ مليونين ونصف المليون وظيفة توفر لقمة العيش لمليونين ونصف المليون موظف فى إدارة المشروعات ،ولم يرغب أى منهم فى أن يضحى بذلك فى مقابل الحفاظ على وظائف ٨٠٠٠ شخص فقط فى مشروع المسرح الفيدرالى؛ ولذلك تقبل هؤلاء مطالب "وودروم" وتم تمرير هذا التشريع فى كلا المجلسين. ولقد كان الرئيس "روزيڤلت" وقتها يواجه موقفًا هو موقف خسارة بلا شك فكان عليه إما أن يخسر أو يخسر. لذلك لو أن الرئيس صوَّت لصالح هذا الإجراء فإن إدارة تقدم المشروعات كانت ستضيع كلها، أما إذا صوت ضد هذا الإجراء فسيضحى بمشروع هذا المسرح الفيدرالى فقط، ولذلك اختار الرئيس الخَيار الثانى.

وفى جلسة عنيفة للكونجرس قال : " إن هذا التشريع يشير إلى أن مجموعة خاصة من المهنيين المحترفين قد حُرموا من العمل فى مهنتهم التى يجيدونها. إن هذا يمثل تمييزً من أسوأ نوع ممكن "(١١٦).

لقد كان تمرير تشريع الاعتمادات فى عام ١٩٤٠ يمثل انتصارًا حاسمًا لرجال الكونجرس المحافظين. ولذلك قالت واشنطن پوست إن هذا يمثل انتصارًا أساسيًا وساحقًا لمجلس المحافظين، فى حين وضعت مجلة "نيوزويك" عنوانها والذى يقول إن:

" الكونجرس المتمرد يتبنّى خُططًا شرسة ضد الرئيس "(١١٧).

ومن جهة أخرى، قالت صحيفة "نيويورك تايمز" بأن هذا يمثل كارثة محدقة بمشروع المسرح الفيدرالى وخصصت مقالين كاملين حول هذا الموضوع. كان أحد

المقالين يلخص الحياة القصيرة التى مر بها هذا المشروع ويقول إن هذا المشروع أعطى للشعب الأمريكى والجمهور الأمريكى أشياء قوية وحيوية وخلافية واحدًا بعض الآخر(١١٨).

سأما المقال الثانى فكان يمثل وصفًا مؤلمًا وحزينًا لرد فعل الجمهور أثناء تقديم آخر ثلاثة عروض يقدمها مشروع المسرح الفيدرالى فى "برودواى". بل إن نقاد المسرح التقليديين والمحافظين الذين يكتبون فى صحيفة "العالم الكاثوليكى" Catholic world أشاروا إلى هذه الخسارة الفادحة وقالوا بأن هذا الذى يحدث هو"علامة النهاية على واحدة من أهم وأثرى وأقوى الخبرات الاجتماعية فى أمريكا والتى كانت تحتوى على الكثير من الأفكار العظيمة باتجاه المستقبل"(١١٩).

أما من جهتها، فإن "هالى فلاناجان" بقيت على موقفها المحترف والواضح حتى اليوم الأخير من رئاستها لهذا العمل. لقد قامت بالاتصال بالمديرين الإقليميين للمشروع وطلبت منهم أن يظلوا يتعاطون مع العمل، وطلبت منهم أن يقوموا بتنظيم كافة سجلات مشروع المسرح الفيدرالى بحيث يمكن وضعها فى أرشيف بشكل منظم ومحدد. ومع ذلك تختفى "فلاناجان". ورغم أنها امتنعت عن توجيه إدانة علنية لرجال الكونجرس الذين كانوا يقولون بأنها هى المسئولة عن إنهاء هذا المشروع، إلا أنها كانت تكتب بعض المقالات بين حين وآخر فى المجلات الفنية وكانت تقول دائمًا بأن هذا المشروع قد تمت إدانته بشكل غير عادل والتعامل معه بغير أنصاف. ولقد خصصت جزء كبير من وقتها لكتابة مؤلفها "الساحة " Arena والذى يمثل تاريخها الشخصى مع المسرح الفيدرالى، وفى هذا العمل أعادت "فلنجان" مرة أخرى التأكيد على التزامها بفكرة ومفهوم تقديم مسرح قوى وعميق واستفزازى يحرص على التغيير الاجتماعى؛ حيث قالت:

"ومن ثَم فإن المسرح الفيدرالى قد انتهى كما بدأ بكثير جداً من العرض والبيان لكل المشكلات التى تمس الحياة الأمريكية. وربما كان هذا هو أول مسرح حكومى على الإطلاق فى مجتمعنا وكان مليئاً بالحياة وكان من الممكن أن يحيا أطول من المدة التى عاشها؛ إلا أننى لا أعتقد أن أحداً ما ممن عمل فى هذا المشروع يمكن أن يندم على أنه وقف مع هذا العمل من أول لحظة إلى آخر لحظة ضد الكثير من ردود الفعل والتحامل والكثير من عدم التسامح الدينى والعرقى الذى واجهناه .لقد كان هذا المسرح يحارب معركة كبيرة من أجل أن يكون له بيان أكثر دراميةً ويمكن فهمه بشكل أفضل من قِبَل الجماهير، كما يمكن أن يناقش بشكل أعمق القوة الكبرى التى تسيِّر حياتنا اليوم. لقد كنا نحارب من أجل مسرح حر باعتبار ذلك أحد التعبيرات الكثيرة عن حياتنا المتحضرة والمثقفة والمليئة بالحيوية"(١٢٠).

ومن الواضح جدًا أنها كانت مثالية تمامًا وكانت تؤمن بأن المسرح يمتلك القدرة على أن يُحْدث تغيرات اجتماعية جذرية، ومع ذلك فقد فشلت فى أن تفهم مع ذلك أن أغلبية أى شعب أو مجموعة من البشر غالبًا ما تخشى وتخاف من الابتكار وسوف يتجهون من ثم إلى حماية القوانين والأعراف والقَيم التقليدية والموروثة لدى هذا المجتمع بدرجة من الشراسة والقوة؛ لأن ذلك لا يسمح لهم بأن يحددوا لأنفسهم حدودًا أخلاقية أو موضوعية.

لقد كانت "فلاناجان" دائمًا تعتمد على قدرة المسرح على إنشاء وتفجير تساؤلات وحوارات، ومع ذلك بدا وكأنها قد غضت الطرف عن القوة الديناصورية الضخمة الهائلة التى تتولد من التفجيرات الهشة التى تحدث فى جسد السياسة التى يقدم المسرح لها مثل هذه العروض؛ وهو الأمر الذى كان

يفهمه كافة خصومها بشكل حديث ويستخدمونه ضدها: لقد كانوا يفهمون أن ما تثيره من نقاشات ممكن أن ينقلب عليها وعلى مسرحها. ورغم أن مشروع المسرح الفيدرالى لم يمتلك تلك القوة الدافعة الراديكالية الهائلة التى كانت موجودة فى الثلاثينيات،إلا أن معظم أعماله كانت تمثل صَدًى لتلك الحقبة المثالية الشعبية من التاريخ الأمريكى. ومثل أى لحظة أخرى كان يتم فيها الدعوة إلى تغيير وإعادة تشكيل وضعية القائمة الدينية أو السياسية أو الاجتماعية أو ما إلى ذلك، كان هذا المسرح معرضًا طوال الوقت للإدانة وعزوف الجمهور عنه.

وبالرغم من أن مشروع المسرح الفيدرالى كان قد تم استئصاله والإجهاز عليه، إلا أن رجال الكونجرس كانوا لايزالون يبحثون عن أسباب لمهاجمة المسرح والتحامل عليه؛ ولذلك قام النائب "وليم لمبرتسون" فى ٨ يوليو ١٩٤٠ ، وهو جمهورى من ولاية "كانساس" بالادعاء بأن الشيوعيين كانوا يسيطرون على الاتحادات المسرحية. ولكونه عضوًا فى لجنة الاعتمادات قام بالتصويت على حجب التمويل عن مشروع المسرح الفيدرالى فى السنة السابقة وكان مايزال يحس بأن "مسرح نيويورك" يُعتبر خلية حية للمعارضة والتمرد: "عندما تم قتل مشروع مسرح إدارة تقدم المشروعات فى السنة الماضية كان ذلك عائدًا بشكل أساسى على حقيقة أن اختراقًا ضخمًا للشيوعيين قد حدث فى هذا القطاع؛ ولذلك افترض الكونجرس أن أعضاء هذه المهنة والعاملين بها لابد وأن يقوموا بشىء من التطهير والتنظيف لقطاعهم واستبعاد الشيوعيين منه، وبدلاً من ذلك كان هذا الاختراق الشيوعى يزيد وينمو بل كان ذلك يمثل ميلاً مُطَّردًا للمزيد من السيطرة الشيوعية على المسرح".

ثم استطرد السيناتور أيضًا ليتهم ٧ أعضاء فى مجلس "منظمة إكويتى" التى تمثل العاملين بالمسرح بأنهم ينتمون إلى الحزب الشيوعى وهم "سام جيفى" و"فيليب لويب أميلى مارش" و"هيرام شيرامن" و"لورى مكلين" و"اديس ذان كليف" و"آلن هوت"[١٢١]. واستمر أيضًا فى توجيه اتهاماته عندما اتهم الأمين العام التنفيذى لرابطة فنانى الراديو "چورج هلر" إضافة إلى رابطة الأمين العام التنفيذى للرابطة الأمريكية لفنانى المنوعات "هويت هاجوك" بأن لهما انتماءات شيوعية. ولقد كان الرد على هذه الاتهامات فوريًا وحاسمًا؛ إذ إن "مجموعة إكويتى" أوضحت بصورة لا لبس فيها أنه ليس أى من أعضاء المجلس بها أو الأعضاء بها على الإطلاق يتحكم فيه أو يسيطر عليه الشيعيون وطالبت هذه المجموعة من "لمبرتسون" أن يقدم مصادر معلوماته التى بنى عليها هذه الاتهامات. وبعد أن أنكر هلر أكد أن : " هذا هو ظرف فضائح تمامًا أن تسمح لأى شخص بأن يطلق بيانات غير مسئولة يمكن أن تدمر سمعة وكرامة مواطنين أبرياء دون أن يقدم لنا هذا الشخص أية فرصة عادلة لتفنيد هذه الادعاءات السيئة والمسيئة[١٢٢]. وبعد ثلاثة أيام من ذلك قدم "لمبرتسون" دليلاً على ما يدعى. لقد قال بأن الأشخاص الذين يتهمهم جميعًا أعضاء فى اللجنة الأمريكية للديمقراطية، وهم أيضًا أعضاء فى تحالف الحرية الثقافية وفى المؤتمر الطارئ العام للحقوق الديمقراطية وهم أيضًا أعضاء فى الرابطة الأمريكية للسلام والديمقراطية ولجنة الفنانين المسرحيين. وقال بأن كافة هذه التنظيمات قالت عنها "لجنة ديز" بأنها تمثل واجهة لمنظمات تابعة للحزب الشيوعى[١٢٣]. وطلبت مجموعة إكويتى المزيد من الأدلة التفصيلية بأن طالبت "ديز" بأن يقوم بتنظيم لجنة استماع حول هذه المسألة، وبالطبع فإن "ديز ولمبرت" لم يستجيبا لذلك

أبدًا. وبالرغم من غياب أى دليل حاسم على هذه الادعاءات، إلا أنها كانت لها آثار قوية وسيئة؛ ولذلك فبعد ما حدث لمشروع المسرح الفيدرالى صارت أية اتهامات - ولو بدون أى دلائل - تُعتبر كافية تمامًا لبث الرعب والفزع فى نفوس من يتم اتهامهم بالانتماء للشيوعية. ونتيجة لذلك، بدأت مجموعة إكويتى إضافة إلى غيرها من الاتحادات والروابط الخاصة بالفنانين تضع نفسها فى قائمة ما يُسمى قوات مكافحة الشيوعية. ولذلك مضت مجموعة إكويتى لدرجة أنها قالت: " إنها تعتبر أن الشيوعية " معادية للهدف الذى تسعى إليه مجموعة إكويتى"، كما أنها لم تسمح لأى من أعضاء الحزب الشيوعى بأن يحصل على أى منصب منتخب فيها.

الأربعينيات المثيرة للخوف

وقد كان دخول الولايات المتحدة الأمريكية إلى الحرب العالمية الثانية وتحالفها مع الاتحاد السوفيتى عاملاً أساسيًا على تقليص حجم الخطاب المُعادى للشيوعية داخل أمريكا إلى حد كبير؛ ولكن مثل هذا الخطاب لم يصمت تمامًا. لقد كان "ديز" مثلاً يقوم بدوره كضابط إيقاع هذا التحرك المعادى للماركسية والماركسيين، واستمر طوال السنوات الأربع التالية يربط ما بين أية مواقف معادية للإدارة الأمريكية القائمة بحالة البارانويا من الشيوعية وكان مدعوما فى ذلك من زملائه من المحافظين. ولقد وصل ذلك إلى أن النادييز والمحافظين كانوا لا يمكن الفصل بينهم وبين أى تحرك فى هذا الاتجاه. ولقد زادت الحملات المعادية بقوة خلال حملة الانتخابات الرئاسية فى عام ١٩٤٤ ، وهى

الحملة التى كان يتولى الجمهوريون فيها الربط بقوة بين قوة العمل والعمال والشيوعية إلى أقصى درجة ممكنة. وعندما استبعد الرئيس "روزيڤلت" حكم السجن الصادر على الأمين العام للحزب الشيوعى "إيرل برودر" زاد الخطاب والمُعادى له وللشيوعية إلى أقصى درجة، وكان مرشح الحزب الجمهورى الملقَّب وقتها بالحزب العتيق العظيم "توماس ديوى" يقول: "إن الشخص الشيوعى فى روسيا هو ذلك الشخص الذى يساند الحكومة، أما فى أمريكا فإن الشيوعيين هم أولئك الذين يؤيدون فترة رئاسة رابعة "لروزيڤلت" والذين يدعمون هذه الحكومة القائمة والتى أصبح بالإمكان الآن تغييرها أكثر من أى وقت مضى، ومن الواضح أن خصوم الرئيس فى ذلك الوقت كانوا يريدون أن يصفوا إدارته بأنها تُعتبر النقيضة تمامًا لشكل الحكومة الإدارية السليمة. وبعد الحرب بدأ خصوم هذه الإدارة :السياسيون والإيديولوچيون يقذفون باتهاماتهم على أى شخص يدعو إلى التغيير والتنوع والإبداع، ويصفون ذلك بأنه تمرد وخرق للتقاليد ومعاداة للقَيم الأمريكية"(١٢٤).

ومع حلول وقف إطلاق النار للحرب العالمية الثانية فى عام ١٩٤٥، كانت أمريكا قد ظهرت على المسرح السياسى باعتبارها أقوى أمة على ظهر الأرض. لقد كانت أوروبا الغربية عبارة عن ركام من الخراب والتدمير وكان الاتحاد السوڤيتى قد تم تدميره وإفلاسه تمامًا. ومع ذلك كانت هناك حالة من النسيان تشيع تمامًا بصورة جماعية وسط جميع المواطنين الأمريكيين. وبدلاً من أن يفكر الأمريكيون فى مدى العظمة والقوة والتفوق العسكرى والاقتصادى الأمريكى، حل محل ذلك حالة قوية من البارانويا والخوف والرعب من الخَصْم الآخر.

ولقد أخذ الإعلام الأمريكى يروّج طوال الوقت لفكرة أن الولايات المتحدة يحيط بها الشيوعيون من كل جانب فى أوروبا وآسيا، وأن هناك من يخونها من داخل أمريكا ويتبنى تلك العقيدة المضادة. ولذلك كان الكونجرس يبنى توجهاته وتصرفاته على هذا الأساس ومن هنا بدأ النائب "چون رانكن"، وهو نائب معروف عنه كراهيته لليهود والأفارقة الأمريكيين، يقود هذه الحملة. وفى ٣ يناير وخلال مناقشة روتينية لتشريع يسمح بإعادة تأسيس قواعد نظام المجلس وعمل النواب فيه، تحرك "رانكن" من أجل أن يقوم بتغيير التشريع ليشتمل على تأسيس لجنة فى الكونجرس لمناهضة الأنشطة المعادية لأمريكا، وأن تكون هذه اللجنة ضمن اللجان الأساسية فى المجلس - ولم يقم أى نائب فى السابق أبدًا بتعديل قواعد تشريع قبل صدوره، ولكن "رانكن" كان يقرأ المزاج العام السائد وقتها ويتصرف على هذا الأساس. لقد أصبحت الشيوعية هى مبعث القلق الحقيقى لدى الأمريكيين ولدى الكونجرس ومن ثَمَّ لم يكن أحد يجرؤ على أن يعارض اقتراحًا أو طلبا داخل الكونجرس بإنشاء لجنة معادية او معارضة للشيوعية.

وتمت الموافقة على اقتراح "رانكن" بأغلبية غير مسبوقة، وأصبحت هذه اللجنة ضمن اللجان القائمة داخل مجلس النواب ومن ثَمَّ رغم أن لجنة "ديز" فى السابق كان يُقال بأنها أقوى وأمضى سلاح مُعادٍ لفكرة الثقة "نيو دِيِل"، إلا أن هذه اللجنة الجديدة جاءت لتحل محلها وتتحرك فى نفس السياق، ولذلك قالت مجلة "نيوز ويك" إن الكونجرس الأمريكى "قد وقَّع بذلك على بوليصة تأمين معادية للمستقبل"(١٢٥).

وعندما تمكن الحزب الجمهورى من السيطرة على الكونجرس فى انتخابات التجديد النصفى فى عام ١٩٤٦ ، بدأت قيادة هذه اللجنة تتحرك فى ذات السياق عندما وصلت إلى "جى بابينل توماس" النائب الجمهورى عن "نيو جيرسى" الذى أعلن أن مشروع المسرح الفيدرالى هو حاضنة للشيوعيين وملاذ آمن لهم؛ ومع ذلك ظل "رانكن" والرئيس السابق للجنة "وود" أعضاء فيها. ثم انضم إليهم النائب الديمقراطى من "فلوريدا" "هاردان پيترسون" و "هربرت بونر" من "كارولينا" الشمالية، وكانت هذه الكتيبة الجمهورية تشمل أيضًا "كارل موندت" من "داكوتا" الجنوبية و"چون مجدول" من "بنسلفانيا" و"چون فل" من "إلينوى" و"ريتشارد" نيكسون" نائب كاليفورنيا الذى أصبح رئيسًا لأمريكا فيما بعد. ثم أصبحت هذه اللجنة بعد ذلك وبصورة سريعة جدًا هى رأس الحربة وطليعة القوات فى الحملة ضد الشيوعية داخل الولايات المتحدة.

وربما كان من الممكن أن تكون هذه اللجنة أقل قوة فى تأثيرها ونفوذها ولو لم يقم الرئيس ترومان بالتعاون معها ومدها بكل أصناف المساعدة. لقد كان "ترومان" يريد أن يثبت بأنه أيضًا يرغب فى حماية أمريكا من الانحراف الداخلى الذى يقوده الشيوعيون وهو الذى قام بالتوقيع على الأمر التنفيذى رقم ٩٨٣٥ فى ٢٥ مارس فى ١٩٤٥ والذى أطلق برنامج ولاء الموظفين الفيدراليين بكل ما كان له من آثار. وعند قيام الرئيس بذلك بدأ يصدر أوامره بأن يُفصل ويُستبعد أى موظف حكومى ينتمى فقط أو يتعاطف مع "أى منظمة موجودة على قائمة المدَّعى العام "باعتبارها منظمة متمردة ومعادية للقيمة الأمريكية". وبالتالى فإنه بجَّرة قلم فقط بدأ الرئيس ترومان "يبذر بذور الرعب" من الخطر الشيوعى الأحمر red secure طوال الخمسينيات، وكانت هذه القائمة التى أمام

المدعى العام عبارة عن تجميعة شاملة لكل المنظمات السياسية اليسارية فى أمريكا وكل مجموعات السلام، وتبنَّت كل من الحكومات المحلية وحكومات الولايات هذه القائمة وتبنتها أيضًا المدارس وتبناها المقاولون العاملون مع وزارة الدفاع. لقد أصبحت مسألة الانتماء لهذه القائمة أو عدم الانتماء إليها باعتبارها امتحان تأهيل للحصول على جواز سفر أو للحصول على منزل فى الإسكان الفيدرالى، بل للحصول على إعفاءات ضريبية. وخلال السنوات القليلة التالية، تم تحويل هذه القائمة إلى مسطرة قياس يتم بها قياس ولاء الأمريكيين لبلادهم والحكم عليهم وفقًا ذلك(١٢٦).

وما إن تسلَّحت هذه اللجنة بالإقرار الرسمى للرئيس "ترومان" بأن الشيوعية تهدد أمن الولايات المتحدة، فقد بدأت فى إجراء سلسلة من جلسات الاستماع الهادفة إلى تخليص الأمة الأمريكية من المنحرفين وعديمى الولاء. وكان رجال الكونجرس المحافظون فى مرحلة سابقة على الحرب بفترة كبيرة مقتنعين بأن هوليوود هى أحد أهم مراكز الشيوعيين فى أمريكا؛ ومن ثَمَّ فبعد نهاية الحرب وإحلال السلام بدأ رجال هذه اللجنة يركزون جهودهم وقواهم لمهاجمة صناعة السينما فى هوليوود. وبداية من سبتمبر ١٩٤٧ ،بدأ رئيس اللجنة "توماس" فى التحقيق فى مدى النفوذ الشيوعى فى داخل "هوليوود" ،وكانت إحدى أول جولاته هى استهداف المؤلف الموسيقى "هانز إيسلر" والذى كان زميلاً سابقًا للمسرحى الألمانى الشهير "بيرتولت برخت". وكان "روبرت ستريلنج" كبير المحققين فى هذه اللجنة قد اتهم "هانز إيسلر" فى السابق بأنه يُعتبر بمثابة "كارل ماركس"، وبدأت اللجنة تستجوب "إيسلر" حول المحتوى السياسى للأغنيات التى كتبها خلال

الثلاثينيات وسألته ما إذا كان عضوًا فى الحزب الشيوعى، كما أرادت اللجنة أن تعرف ما إذا كان قد كتب كلمات الأغانى التى تظهر فى أفلامه. وأقر "إيسلر" بأن أعماله الأولى كانت أعمالاً ذات أغراض دعائية سياسية؛ ولكنه قدم بعض التفصيلات والشرح بأنها كانت قد تم تأليفها فى زمان ومكان آخر. وأقر "إيسلر" أيضًا بأنه كان قد تقدم ليصبح عضوًا فى الحزب الشيوعى ولكنه تراجع عن ذلك، ووعد باقى أعضاء اللجنة بأنه لن يكون فنانًا سياسيًا بعد الآن وأنه لم ولن يُدّخل أى أيديولوچيا راديكالية فى موسيقاه. ومن الواضح أن "إيسلر" قد أقنع رجال الكونجرس بأنه لم يكن يحاول قلب نظام الحكم فى أمريكا عن طريق تقديم أفلام لها صياغات تهدف إلى البروبجاندا والدعاية ضد أمريكا. ومع ذلك أدركت اللجنة أن هذا الشخص يُعتبر مؤلفًا موسيقيًا ألمانيًا، وأنه من الصعب أن يثبت بأية حال من الأحوال أن الشيوعية قد غزت هوليوود. وقد احتاجوا بالفعل إلى صيد أكبر من هذا ليدللوا به على ادعاءاتهم وليتمكنوا من الهجوم بقوة على صناعة السينما وجعلها تركع على ركبتها أمام هذه اللجنة(١٢٧).

وفى ٢٠ أكتوبر ١٩٧٤، بدأت اللجنة فى جلسات استماع أخرى تستجوب فيها عددًا من مشاهير صناعة السينما فى هوليوود ممن كانوا يجذبون الانتباه فى وسائل الإعلام القومية. وعندما أضاءت كاميرات التصوير كانت تلتقط صورًا لرجال الكونجرس وهم يستجوبون "رونالدريجان" و"آراند وأدولف مينوجوا" و"چاك ورنوال" و"والت ديزنى" و"جارى كوبر" و"روبرت منتجومرى" و"چورچ مفرفى" و"موريا ريسكيند" والسيدة "ليلا روجرز" -حول مدى التغلغل الشيوعى فى صناعة السينما.

وفى هذه المرحلة أخذ "ورنوال" يستعرض بقوة وطنيته الشديدة، وألقى باللوم على الكثير من الموظفين والعاملين فى صناعة السينما ممن قالوا بأنهم يروجون لأفكار ومُثُل معادية لأمريكا. كما أن "ريسكيند" تكلم عن النفوذ الشيوعى لدى رابطة كُتَّاب السيناريو، وقال كل من "منتجومرى" و"مفرفى" و"ريجان" بأن الكثير من أنشطة رابطة فنانى الشاشة لها أبعاد شيوعية. وكانت الشهادة الأكثر تدميرًا لصناعة السينما هى التى قدمها "رآند" و"مينجوا" ،وكلاهما اتهما هذه الصناعة بأنها كانت تنتج بشكل ساذَج وغير واعٍ أفلامًا تخدم تقدم الأچندة الشيوعية فى أمريكا.

وكانا يقولان بأن الرسالة الشيوعية كانت واضحة وقوية وعادة ما يتم تضمينها وإخفاؤها بشكل فنى وحذر فى إطار الأفلام البريئة والبسيطة التى كانت تنتجها هوليوود؛ ولذلك كانت نصيحتهما للجنة بأن تكون قوية وشرسة جدًا وحاسمة فيما تقوم به من إجراءات. وفى الوقت نفسه، اعترف باقى الشهود بأن هناك الكثير جدًا من الشيوعيين داخل هوليوود؛ ولكنهم قالوا بأن القليل جدًا من الأفلام كانت أفلام بروبجاندا دعائية لصالح هذه القضية(١٢٨). ولسوء الحظ، فإن كثيرًا من هؤلاء" الأصدقاء " كانوا بشكل أو بآخر يلقون بالكثير من الأسماء جُزافًا ويتهمون الكثيرين بأنهم شيعيون أو يعتنقون الشيوعية، وكانت هذه الشهادة فى صورة قائمة قدمها ١٩ شاهدًا تتهم الكثير من العاملين فى صناعة السينما بالانتماء إلى الشيوعية.

لقد كانت تلك هى أول قائمة ظهرت من خلال جلسات الاستماع تلك ولكنها لم تكن القائمة الأخيرة. وشملت قائمة المتهمين تلك أولاً "چون هاورد لونسون"

وكان معروفًا بأنه أحد أجرأ وأشرس الكُتَّاب المسرحيين فى الستينيات، وكان يُنظر إليه عادة بأنه الرجل العجوز المخضرم وسط الشيوعيين فى هوليوود، ووقف "لونسون" على منصة الشهادة فى أكتوبر عام ١٩٤٧ . وأصر عند قراءته لمقال افتتاحى أمام اللجنة على أن الانتماء للشيوعية هو شرف لا يمتلكه. وبعد ذلك بدأ فى انتقاد التعديل الأول فى الدستور الأمريكى بدلاً من أن يتكلم عن التعديل الخامس. وعندما سألته اللجنة ما إذا كان يشغل أى منصب فى رابطة كتاب الشاشة فى هوليوود وما الأفلام التى ألَّفها، وما إذا كان ينتمى إلى الحزب الشيوعى أم لا- رفض الإجابة عن هذه الأسئلة جميعًا، وقال إن هذه الأسئلة تنتهك حرية الإعلام وحرية الاتصال. وقد قال أيضًا إن اللجنة هى التى يجب أن تكون محل المحاكمة من قِبَل الشعب الأمريكى، واتهمهم "لونسون" بأنهم يحاولون تدمير وثيقة الحقوق التى تضمن الحقوق والحريات لكل الأمريكيين وطلبت اللجنة إبعاد "لونسون" من منصة الشهادة، وتم اتهامه بالفعل بازدراء الكونجرس(١٢٩).

ثم استدعت اللجنة بعد ذلك عشرة من الشهود الذين هم على قائمة المعادين لأمريكا، وكان هولاء هم :"ألبرت مولتز" و"دولتون ترومبو" و"رينج لوردنر جينيور" و"إدوار ديميتريك" و"ألفا بيسى" و"صمويل أورنيتز" و"هربرت بيرمان" و"أدريان سكوت" و"ليستر كول" و"بيرتولت برخت". وعندما جلس "برخت" على منصة الشهادة فى ٣٠ أكتوبر، بدت اللجنة مهتمه جدًا بما كان من عمله خلال الثلاثينيات فى ألمانيا وما إذا كان أيٌّ من أنشطته قد تمت داخل الولايات المتحدة، وكان "برخت" قد أكد لرجال الكونجرس أن عمله فى ألمانيا كان جزءًا فى

حلقة أخرى أكبر معادية "لهتلر" ولم تكن أبدًا تهدف إلى الترويج إلى الشيوعية. وبدت اللجنة وكأنها قد اقتنعت بوجهة نظر "برخت" ومنظوره. وأقر رئيس اللجنة "توماس" بأن "برخت" كان شاهدًا متعاونًا جدًا أكثر من أى شخص آخر ممَّن يُفترض أنهم معادون لأمريكا، كما أنه أكثرهم ثقافة ومعرفة[١٣٠]. ومن الممكن أيضًا أن تكون اللجنة قد اهتمت أكثر بكُتَّاب السينما الأمريكيين ، أكثر من اهتمامها بمجرد كاتب مسرح ألمانى مهاجر من الذين لم تستطع اللجنة أن تفهم أعمالهم. وعلى أية حال، أعفت اللجنة "برخت" من أية اتهامات.

ولم يكن مثل هذا الإعفاء هو نفس الحالة التى واجهها تسعة من الشهود الموصومين بأنهم غير أوفياء وغير ذوى ولاء للولايات المتحدة. وبنفس الطريقة استخدموا جلسات الاستماع هذه من أجل التشهير بهذه اللجنة مثلهم مثل ما فعل "لونسون"، وقالوا بأن وثيقة الحريات Bill of Rights تمنع رجال الكونجرس من التحرِّى حول الانتماءات السياسية أو الدينية لأشخاص كهؤلاء. لقد تم توجيه الاتهامات من اللجنة والمجلس إلى ٣٤٦ شخصًا وتم سَجْن ١٧ منهم فى النهاية. ولأسباب غير معلومة قام "طومسون" بتعليق جلسات الاستماع هذه بعد أن قدمت مجموعة "هوليوود ١٠" Hollywood Ten ، شهادتها ولم يتم استدعاء باقى المطلوبين على القائمة ليدلوا بشهاداتهم. وعلى أى حال فإن رئيس اللجنة أوصل رسالة واضحة عندما حذر هوليوود قائلاً بأن عليها "أن تقوم بتنظيف بيتها وتطهيره من الداخل وألاَّ تنتظر الرأى العام ليرغم الكونجرس على القيام بذلك بدلاً منهم"[١٣١].

والحقيقة أن جميع استوديوهات هوليوود الإنتاجية قد عملت بهذا التحذير واستمعت بقوة إلى كلمة "توماس" وعملت بمقتضاها. ولقد كانت الدعايات التى قد أحاطت بمجموعة "هوليوود١٠" من ذلك النوع الذى لا يمكن أن يرضى عنه المستثمرون هنا أو هناك. وفى ٢٤ نوفمبر من ذلك العام، التقى ٥٠ عضوًا يمثلون منظمة السينما الأمريكية ومنظمة منتجى السينما وجمعية منتجى السينما المستقلة فى ضاحية "منهاتن" وفى فندق "ولدور أستوريا" بالتحديد، ووصلوا جميعًا إلى قرار مفاده أن عليهم أن يتفاعلوا مع موجة الصدمة التى أرسلها إليهم الكونجرس وأن يوصلوها إلى باقى العاملين فى صناعة الترفيه والسينما. ولذلك قرر المُجتمِعون استبعاد مجموعة "هوليوود١٠"وشطب عضويتها ؛لأن "أعضاء هذه المجموعة قاموا بأفعال كان لها أثر سلبى ومدمر على موظفيهم، ولأنهم قد أعاقوا ما من شأنه صالح هذه الصناعة وأضروا بها". وأهم من ذلك كله هو أن الاستوديوهات الإنتاجية تعهدت بأنها لن تقوم بتوظيف أى شخص شيوعى أو أى عضو فى أى حزب، وأن قانون البلاد لا يفرض أى عقوبات أو مسئوليات على القرارات التى يتخذونها. قام المديرون التنفيذيون المجتمعون بدعوة الكونجرس إلى أن "يقوم بتفعيل التشريع الذى يساعد الصناعة الأمريكية على أن تخلص نفسها من المنحرفين والمتمردين والأشخاص والعناصر غير ذات الولاء لأمريكا"(١٣٢).

وبالرغم من أن هذه اللجنة كانت قد جذبت الانتباه بقوة إلى ما أسمته التمرد السائد فى صناعة السينما،إلا أن مديرى الاستوديوهات التنفيذيين والعاملين بهذه الاستوديوهات هم أنفسهم الذين قاموا بفرض العقوبات على من يُفترض

أنهم ينتمون إلى هذه المذاهب المعارضة. إنهم لم يقوموا فقط بمعاقبة الشيوعيين؛ ولكنهم أيضًا حرموا أى شخص يتكلم لصالح النقابات والاتحادات من العمل وكانوا يحرمون أى شخص ينتقد الكونجرس أو يدعو إلى نزع السلاح من العمل فى استوديوهات هوليوود بالمرة. لقد بدا وكأن استوديوهات هوليوود قد تابت عما اقترفته من ذنب وبدأت تقدم تضحيات مناسبة لقاء الجرائم التى ارتكبتها فى هذا المعنى. وعلى أية حال ،فإن اللجنة بكل الصقور المتشددين فيها كانت تعرف أن هناك المزيد والمزيد مما يمكن أن يتم فعله سياسيًا داخل هوليوود؛ ومن ثم لم تحس اللجنة بأن عليها أن تحصد محصولها بعد إلا بحلول عام ١٩٥٠ .

وبالرغم من الطابع البطولى الوطنى لمسرح نيويورك وبالرغم من عدم طرح تساؤلات حول مدى وطنية هذا المسرح منذ نهاية مشروع المسرح الفيدرالى، إلا أن أخلاقية هذا المسرح ظلت محل تساؤل ومحل شك. وخلال السنوات الثلاث الأولى من عقد الأربعينيات، كان عمدة المدينة "لاجوارديا" والمُفوَّض "موس" قد قاما بغلق معظم المسارح المهمة وذات القيمة داخل نيويورك، وأجبرا أيضًا الإخوة "منسيكى" على الدخول فى أزمة مالية أدت إلى إفلاسهم. ومع ذلك، فإن جمعية الممثلين "إكويتى" ورابطة مسارح "نيويورك" ورابطة مؤلِّفى أمريكا اشتكوا جميعًا من أن مدينة "نيويورك" كانت تستخدم أدوات كان "من الواضح أنها أدوات وأساليب ديكتاتورية وتنتهك الإجراءات الديمقراطية"(١٣٣).

ولقد أكد العمدة "لاجوارديا" لهذه المجموعات بأنه لا ينوى بالمرة أن يهاجم أو يترصد العروض الأخلاقية، ولكن كان تعريف عمدة المدينة لما هو أخلاقى تعريفًا

واسعًا جدًا وغير محدد. وفى نوفمبر ١٩٤٤ ، تم إعلان أن مسرحية "تريو" Trio سوف تبدأ عروضها فى "نيويورك"، وهى مسرحية كتبتها "دوروسى بيكر" وزوجها "هاورد" وكانت مأخوذة من رواية لها نفس العنوان. وكانت المسرحية تسرد قصة ثلاثة أشخاص، هم: امرأة فى أواسط العمر وامرأة شابة ورجل شاب. وخلال تتابع الأحداث فى المسرحية كانت المرأة الشابة تحاول أن تترك المرأة الأكبر سنًا من أجل أن تتزوج الرجل الشاب. وكان الحوار بينهما يشير إلى علاقة شاذة سُحَاقية بين المرأتين؛ ولكن مؤلِّفى المسرحية أنكرا مثل هذه العلاقة وقالا إنها غير موجودة على الإطلاق. وتم افتتاح المسرحية فى "فلادلفيا" فى أكتوبر ١٩٤٤ وسط مجموعة مختلفة من التعليقات والكتابات حولها، ولكن لم يكن هناك أى كتابة تقمع المسرحية وترفضها بسبب الموضوع الذى تعالجه. وكان منتج مسرحية "تريو" (بمعنى: ثلاثى) هو "لى سابينسون" وكان يخطط لنقل هذا الإنتاج لعرضه فى مسارح "شوبرت". وعلى أية حال، فإن "لى شوبرت" لم يكن راغبًا فى تعريض نفسه للعقوبات التى سيفرضها "موس" عليه إذا عرف بشأن هذه المسرحية؛ ولذلك طلب من المُفَوَّض "موس" أن يشاهد المسرحية فى "فلادلفيا" ليقرر ما إذا كنت مسرحية لائقة أم غير لائقة. ولقد اعتذر "موس" عن الحضور ومشاهدة المسرحية، قائلاً بأنه "يعمل كشخص مختص بالرقابة ولكنه ليس مفوضًا بمنح تصاريح"(١٢٤). ودون وجود أى موقف محدد من "موس"، اتجه "شوبرت" إلى رفض عرض المسرحية التى كان يريد أن يعرضها "سابينسون"، وسواء أكان الأمر عبارة عن تصرف حصيف وذكى أم عكس ذلك، فإن القائمين على مسرح "برودواى" الذين كانوا يملكون حوالى ٨٠٪ من مسارح نيويورك كانوا بشكل أو بآخر متعاونين وضالعين فى جهاز الرقابة ككل ويعملون وفق ما يحدده لهم. واستمر

"سابينسون" فى بحثه عن مسرح لعرض هذه المسرحية، وأخيرًا قام باستئجار مسرح "بيلاسكو" من "ماكس جينلين" والذى كان يؤجر هذا المسرح من مالكيه. وتم افتتاح مسرحية "تريو" (ثلاثى) فى ٢٩ ديسمبر ١٩٤٤ رغم التعليقات التى كانت تحيط بها. وعندما وصل "جينلين" مرحلة المعاناة بسبب ما أثارته المسرحية من جدل قام مالكو مسرح "بيلاسكو" بطرده، وطلبوا أن تتم إعادة ترخيص تشغيل المسرح إليهم، وكان ذلك ممكنًا بصورة روتينية وبلا مشاكل. وعلى أية حال، فإن المفوض "موس" لم يقم بالنظر فى هذا الطلب مباشرة. وفى حين كان "موس" يقوم بالتفكير فى القرار الذى سيتخذه، وصلت إليه رسالة التماس وقَّعها ١٦ من رجال الكنيسة البروتستانتية وقاضٍ سابق فى محكمة الشئون العائلية والمنزلية تقول بأن هذه المسرحية تُعتبر جارحة لقَيم المجتمع وأخلاقياته. وبعد يومين من تلقِّيه لهذا الالتماس قام المفوض "موس" بإصدار قراره بأنه سوف يحجب الترخيص الممنوح لمسرح "بيلاسكو"، إلا إذا قام مالكو المسرح بإغلاق عرض مسرحية "تريو" خلال ٤٨ ساعة. ولم يكن لدى "موس" أية فكرة عن حجم الانفجار الذى سيحدث بعد ذلك نتيجة لقراره هذا[١٣٥].

لقد ثارت جموع العاملين فى قطاع المسرح وبدأ المسرحيون جميعًا يتسلحون بانتظار مواجهة شاملة مع الرقابة. وعندها بدأت معركة جديدة من معارك الرقابة فى مدينة "نيويورك". ومنذ تلك اللحظة تحديدًا أعلن "موس" عن قراره وبدأ يتحرك فى إطار هذه المواجهة؛ولذلك كان منتقدوه يقولون بأنه قد تجاوز وتعدى اختصاصاته وصلاحياته وسلطاته. واتهم "چون تشاپمان" المفوض "روس" بأنه كان يمثل حالة ميئوسًا منها. وقال تشاپمان: "إن الخطأ الذى قام به روس

يبدو وأنه يقع فى أنه يتجاهل حقيقة أن هناك أدوات وآليات قانونية للتعامل مع المسرحيات غير اللائقة،وهى طريقة تم تصميمها لكى يتمكن الناس والشعب من خلال المحاكم وأجهزة النيابة والقضاء من تحديد ما هو أخلاقى مما هو غير أخلاقى وما هو قذر مما هو نظيف"(١٣٦). ولذلك حاصرت مكتب عمدة المدينة الكثير والكثير من الشكاوى. وقد أدان مجلس جمعية "إكويتى" هذه التطورات، قائلاً بأن ما تم هو عبارة عن "إساءة استخدام مُتعمَّدة للسلطات الممنوحة لمفوض التراخيص، إذ إنه قد عمل بشكل غير قانونى وغير مشروع ليفرض رقابته الشخصية والذاتية والخاصة"(١٣٧). وفى ١ مارس، التقى ممثلون لمعظم جوانب وفصائل ومكونات مسارح نيويورك فى فندق "أستور" حيث استمعوا إلى رد فعل العمدة تجاه كل هذا. وقام عمدة المدينة، من خلال خطاب مُطَوَّل جدًا ، بإخبار المجتمعين بأنه يتحمل المسئولية كاملة عن هذا الأمر كله؛ ولكنه قال وبمنتهى العناد بأن الأفعال التى قام بها المفوض "موس" لا تشكل بأية حال من الأحوال أى نوع من الرقابة. وقال تحديدًا:

> **"لا يمكن أن يتم فرض الرقابة على أى مسرحية فى هذه البلاد إلا من خلال حكم من محكمة يتوافق مع القانون المعمول به فى الدولة. ولم يتم حرمان أى شخص من حقه فى التقاضى واستخدام الوسائل القانونية ولم يتم ذلك بالنسبة لمسرحية "تريو". لقد كان لدى المفوض كل الحق والتفويض فى أن يرفض إنفاذ وتطبيق رخصة جديدة. إن هذا بالضبط هو ما حدث بالنسبة لهذه الحالة"(١٣٨).**

ثم بدأ عمدة المدينة بعد ذلك يلقى باللائمة على منتجى مسرحية "تريو" لأنهم لم يأخذوا هذه القضية إلى المحكمة، وظل يقول بأنهم إذا ما كانوا قادرين على

أن يجدوا مسرحًا آخر يرغب فى استضافة هذا العمل المسرحى فإن كانت لديهم كامل الحرية لكى ينتقلوا إلى ذلك المكان الآخر(١٣٩).

ولقد كانت جموع العاملين بالمسرح غير راضية بالمرة عن استجابة العمدة وما طرحه فى هذا السياق وظلوا يصرون على ضرورة عقد اجتماع فى مجلس المدينة City Hall ،وهو الذى تم الاتفاق على أن ينعقد فى ٧ مارس. وفى ذلك الوقت كان المدير التنفيذى لاتحاد الحريات المدنية الأمريكى "روجر بالدوين" قد انضم إلى هذه المعركة.

وقام "سابينسون" أيضًا بمقاضاة "موس" أمام المحاكم طالبًا تعويضًا مقداره مليون دولار. وانعقد هذا الاجتماع بحسب الاتفاق المعلن وكان اجتماعًا حاشدًا وصاخبًا،إلى درجة أن مجلة تايمز قالت إن "أصوات المشاركين كانت تتردد أصداؤها فى الطرقات". وبعد هذا الاجتماع حاول العمدة "لاجوارديا" أن يحرك مسار الجلسة بشكل ما إيجابى عندما قال إن الجلسة كانت "بشكل أو بآخر جلسة متجانسة". وفى حين كان عمدة المدينة يقول بأنه لن يغير رأيه فى هذه المسألة أبدًا، إلا أنه أقر بأنه يتفق على ضرورة اقتراح تشريع قانون إلى مجلس الدولة وإلى مجلس المدينة بشكل يقلص من السلطات الحالية والمستقبلية لفوضى التراخيص(١٤٠). وبحلول الوقت الذى تم فيه تقديم هذه الإجراءات بشكل نهائى إلى مجلس المدينة ومجلس الدولة، كانت الأوضاع السياسية فى "نيويورك" قد أصبحت أكثر تسامحًا وأقل صخبًا وهدأت الأمور. وصار "وليم أودوير" هو عمدة المدينة بدلاً من "لاجوارديا" وصار "بن فيلدينج" هو مُفَوَّض التراخيص الجديد بدلاً من "موس" وكان كلا الرجلين يؤكدان بشكل واضح ومعلن بأنهما

ليس لديهما أى نية للجوء إلى المحاكم والتقاضى بالطريقة التى كانت سائدة فى السابق، ولا يريدان إثارة أى مشكلات حول منح أو تجديد تراخيص المسارح. وبالرغم من أن الكثير من النقاد المسرحيين كانوا يحثون كلاً من مجلس الولاية ومجلس المدينة على تمرير هذا التشريع؛ إلا أن تشريعات أخرى عديدة تم تقديمها وكانت كلها فى غير صالح هذه اللجنة ولكن لم يتم تفعيل أى منها أبدًا.

وفى حين كانت "نيويورك" هى مركز المسرح المحترف فى الولايات المتحدة، إلا أنها كانت هى الأكثر عرضة للمعاناة عبر المعارك الطويلة والمتعاقبة حول الرقابة خلال الأربعينيات. وبشكل أو بآخر كانت مدينة نيويورك هى المدينة الوحيدة التى بها مسئولون حكوميون وبعقلية إصلاحية،، ويحاولون فى كل مرحلة أن يكسبوا نقاطًا على مسرح ما يظنون أنه المسائل الأخلاقية. وخلال عقد الأربعينيات كله كان القائمون بالرقابة فى بوسطن يطلبون من المنتجين أن يعيدوا كتابة بعض المشاهد وبعض السطور بحيث تأخذ منحًى آخر، وهذا حدث فى مسرحية "قصة حب آخر" Another Story (1943) و"الذهاب مبكرًا إلى النوم" Early to Bed (1943) و"عرض العرائس" Peepshow (1944) ومسرحية "الحب للحب" Love for Love (1947) وكان القائمون بالرقابة وشرطة الرقابة فى ديترويت يهددون بإغلاق مسرحية "أونيل" "قمر من أجل المنسيين" A Moon For the Misbegotten التى عُرضت عام ١٩٤٧، وكانوا يهددون بذلك إلا إذا تم تغيير أو حذف بعض السطور فى هذه المسرحية[١٤١]. وفى واشنطن العاصمة، طلب أحد رجال الشرطة من أحد الممثلين فى مسرحية "فى المدينة" On the Town أن يغير سطرًا فى المسرحية. وعندما رفض الممثل ذلك تم اعتقاله وتم تغريمه ٢٥

دولارًا[١٤٢]. ومن جهة أخرى، قام مجلس المدينة فى مدينة "سانتا باربرا" بمنع عرض مسرحية "السيد آدم" Mr. Adam ، وهى مسرحية حول رجل وحيد نجا من حرب نووية[١٤٣]. وفى يونيو ١٩٤٩، تم إرغام منتجى مسرحية "العاهرة المحترمة" The Respectful Prostitute فى "شيكاغو" على إغلاق المسرحية بسبب الحروب المستمرة فى قاعات المحاكم وملاحقة الشرطة لهذه المسرحية[١٤٤]. وعلاوة على ذلك، رفض مديرو الأمن والسلامة العامة فى مسرح "ترينتون" فى "نيوچيرسى" السماح بعرض مسرحية "چون ويكسلى" "إنهم لن يموتوا" They Shall Not Die فى ديسمبر ١٩٤٩، وكانت قصة هذه المسرحية هى حول المحاكمات السيئة السمعة مثل محاكمات "سكوتسبورو" Scottsboro خلال منتصف الثلاثينيات، وكان من المفترض أن يتم استخدام هذه المسرحية من أجل جمع تبرعات للدفاع عن ستة من الأولاد الأمريكيين الأفارقة ذوى البشرة السمراء المتهمين بارتكاب جناية قتل[١٤٥]. ولقد منع مجلس مكتبة أطلانطا وهو الجهة الرقابية المسئولة فى مدينة أطلانطا، عرض مسرحية "زهرة الماس" (لماى ويست) من العرض. ويبدو أن المحددات والقيود الأخلاقية التى لدى مسئولى المدينة كانت تعترض على حقيقة أن هذه المسرحية تعرض صالونًا تستخدمه فتيات الليل وتتناول قضية الدعارة[١٤٦]. وفى أواخر عام ١٩٥٢ ، رفض مكتب التراخيص المحلى فى مدينة "رود أيلاند" إصدار ترخيص لعرض مسرحية "طريق التبغ" Topacco Road بسبب أن المسرحية، بحسب قولهم، "تستخدم لغة قذرة ولكونها مسرحية غير أخلاقية وفضائحية وغير لائقة"[١٤٧]. وعندما حاول منتج المسرحية "إدوراد جولد" أن يفتتح المسرحية تم اعتقاله؛ لكونه يعرض عرضًا غير أخلاقى "كان من الممكن أن يفسد أخلاقيات الشباب"[١٤٨].

وبالرغم من أن فكرة الحفاظ على القيم الأخلاقية التقليدية والدفاع عنها لم تختفِ تمامًا من خطاب الرقابة السائد طوال الأربعينيات والخمسينيات، إلا أن النقاد المحافظين استمروا فى القول بأن المسرح الذى لا يستجيب لهذه الضوابط والقيود يهدد التماسك السياسى للأمة الأمريكية. لقد كان هؤلاء النقاد المحافظون يقولون دائمًا بأن الشيوعيين كانوا يفسدون الولايات المتحدة من الداخل منذ الثلاثينيات. وقالوا بأن هؤلاء كانوا يتلاعبون بالنظم الديمقراطية الأمريكية وكانوا يستغلون سذاجة الأمريكيين من أجل إضعاف هذه الأمة. وقالوا أيضًا بأن المنتمين للشيوعية هم دائمًا أشخاص أكثر ذكاء وحنكة ومعرفة من المواطنين الأمريكيين العاديين ومن ثَمَّ كانوا يستغلون الحريات المتاحة من أجل تدمير أمريكا. واستمر النقاد المحافظون فى ذلك الخطاب وهذه الادعاءات، قائلين بأنه من أجل أن نحمى حرياتنا فإنه لابد من أن يقوم الوطنيون ويتولون القيادة؛ ولذلك لابد من التضحية ببعض الحقوق من أجل حماية أمريكا. وعلى ذلك فإن أى مظهر من مظاهر السلوك المخالف والمنحرف، سواء جنسيًا أو دينيًا أو ثقافيًا، لابد من أن تتم محاصرته لأنه سيكون بالضرورة علامة على حركة الشيوعيين وأفعالهم وألاعيبهم والتى كانت تصب فى سياق ضرب الأسس الأخلاقية والسياسية التى تقوم عليها أمتنا الأمريكية. ونتيجة لذلك، فإن معارك الرقابة كانت دائمًا يتم امتصاصها وتحويلها إلى خطابات وعبارات سياسية احتوائية، إلا أنها كانت تكشف عن ألاعيب الشيوعيين وما يقومون به وما يفعلونه ضد حرياتنا المدنية. إن مسألة الحرية فى مواجهة التسلطية والاستبداد كانت بهذا المعنى تأخذ منعطفًا خطيرًا وبالغ السخرية كذلك. وكان الشاهد على ذلك هو أن الجيش الأمريكى الذى كان يحتل ألمانيا بعد الحرب قد قام بقمع إنتاج

مسرحية "مستر روبرتس" ومنعها. وكانت المسرحية قد كتبها "جوش لوجن" و"توماس فيجين". وتم افتتاح مسرحية "مستر روبرتس" فى "نيويورك" فى ١٨ فبراير ١٩٤٨ ، وكانت هذه المسرحية تحكى قصة بعض البحارة العاملين على متن سفينة إمدادات تخدم تحت إمرة وقيادة قبطان قاسٍ وشرس خلال الحرب العالمية الثانية. وكان الحوار الموجود فى هذه المسرحية مليئًا بالإشارات والإيحاءات إلى بعض المسائل المرجعية الحساسة، وإضافة إلى بعض الاحتجاجات والاعتراضات العامة والشائعة تم عرض المسرحية دون أى تدخل فى نصها فى كل من الولايات المتحدة وكندا. وعندما كانت المسرحية تدور فى جولة خارج أمريكا ووصلت إلى مدينة "فرانكفورت" فى ألمانيا وكان من المفترض عرضها أمام القوات الأمريكية الموجودة فى ألمانيا فى أبريل ١٩٥١ ، قامت زوجة الجنرال "توماس هاندى" وابنته بمغادرة العرض فى منتصفه. وكان الجنرال "هاندى" هو القائد العام للجيوش الأوروبية فى ألمانيا، ويبدو أن اللغة الشعبية والمليئة بالسِّباب والشتائم كانت قد أحرجت وضايقت عائلة هذا الجنرال. ولذلك قام الجنرال "هاندى" بإيقاف عرض هذه المسرحية فورًا على أساس أن مثل هذا المسرح سوف يُفسد أخلاق الجنود الأمريكيين. وبالطبع، تمت معارضة قراره هذا بمنتهى القوة والسرعة داخل الولايات المتحدة. وعلى أية حال، فإن الجيش الأمريكى قد تم إرساله إلى أوروبا من أجل أن يحمى الحريات فكيف يمكن أن ننتهك حريات أفراد هذا الجيش هناك! لقد كان قائد هذا الجيش هو نفسه الشخص الذى يستخدم الآليات والتكتيكات التى كان يستخدمها فى السابق الحكام الدكتاتوريون الذين هزمتهم أمريكا فى الحرب. ولذلك كتبت صحيفة "نيويورك تايمز" مقالاً افتتاحيًا يقول بأنه يجب أن نسمح للجنود الأمريكيين بأن

يستمتعوا بالأشياء الممتعة البسيطة المتاحة التى يستمتع بها المدنيون الأمريكيون. وقالت الصحيفة :"وبالقطع فإننا إذا ما كنا سنُلبِس أبناءنا ملابس الجيش وندفع بهم إلى الخارج من أجل أن يقوموا بحماية الحريات وصونها، فإن علينا على الأقل أن نسمح لهم بالاستمتاع ببعض الحرية هناك"(١٤٩). وعند هذه النقطة تكلم مؤلف المسرحية "لوچن"، وأشار إلى أنه كان قد خدم فى الجيش الأمريكى لمدة أربع سنوات ونصف. واعترض بشدة على القول بأن اللغة التى تتكلمها شخصيات المسرحية كانت لغة فجة، بل قال بأنها كانت لغة معتدلة جدًا إذا ما تمت مقارنتها باللغة الفعلية التى يستخدمها رجال الجيش داخل الثُّكنات(١٥٠). وفى هذه النقطة أيضًا تدخل الاتحاد الأمريكى للحريات المدنية وقال بأن هذه الواقعة تمثل "انتهاكًا صارخًا لحرية التعبير". وقام المدير التنفيذى للاتحاد "باتريك مالين" بإرسال خطاب إلى الجنرال "هاندى" يذكِّره بأن قَيم الديمقراطية كانت على المحك وتخضع للاختبار فى كل مكان فى العالم، وأنه "لا توجد أى مجموعة تمثل الولايات المتحدة - وخصوصًا الجيش الأمريكى فى أوروبا وما تعرضه أمريكا على المسارح الأوروبية - يمكن بأية حال من الأحوال استخدامها لعرض أى أفكار أو معانٍ معادية لأمريكا ومن ثَم فيجب ألاَّ تخضع هذه الأعمال المسرحية للرقابة أو القمع"(١٥١).

وبالرغم من أن المدافعين عن الحريات المدنية ظلوا يقولون لمسئولى الجيش والمسئولين المدنيين إن عليهم أن يتبنوا بعض التكتيكات لمواجهة الخصوم الشيوعيين، إلا أن هذا المنطق الداعى إلى الحرص فى التعامل مع المسائل كان يلقَى آذانًا صمَّاء من كافة المسئولين. لقد كانت حالة البارانويا والخوف المَرَضىّ

من الشيوعية قد تملكت السياسيين الأمريكيين واستولت بالكامل على السلوك الأمريكى. لقد صار من غير الممكن بأية حال من الأحوال الدفاع عن حرية التعبير أو حرية الانتماء السياسى وهى الحريات المنصوص عليها فى التعديل الأول فى الدستور الأمريكى. لقد كانت الشيوعية تمثل التهديد الفورى الذى يتخوف منه النظام الأمريكى. ولذلك وفى خِضَمٍّ هذه المعركة كان يتم استئصال حتى أكثر الحريات الأساسية التى يقدسها الأمريكيون وأهمها وأفضلها؛ وتمت التضحية بكل ذلك بسبب هذا الخوف.

تسمية الأسماء والوشاية بالأسماء

لقد كان اندلاع الأعمال العدائية فى كوريا فى ٢٥ يونيو عام ١٩٥٠ عملاً مهمًا أدى إلى قيام الحكومة بتقليص الهامش المحدود أصلاً من التسامح مع فكرة المعارضة السياسية أو الاعتراض السياسى. وفى أغسطس من هذا العام، قام الكونجرس بتمرير قانون الأمن الداخلى "انتِرْنَل سِكْيُورِتى"Internal Security Act ، وهو القانون المعروف أيضًا "بقانون مككارين". ولقد حظر هذا القانون على الأعضاء الموسومة بأنها منظمات معادية للدولة الحصول على الوظائف الحكومية أو الوظائف فى وزارة الدفاع، كما حرمهم أيضًا من حمل جوازات سفر.

ولقد قام هذا القانون أيضًا بمزيد من التضييق على الواقع الكائن فى ذلك الوقت مستخدمًا ما يُسمى بقوانين التخابر أو قوانين التجسس، وحرم كافة الغرباء من دخول الولايات المتحدة إذا ما كانوا قد انتموا فى أية لحظة من

اللحظات إلى أى حزب شيوعى. كما أن هذا القانون اتجه إلى فرض الرقابة وأجهزة التنصُّت والمراقبة داخل المبانى الفيدرالية الحكومية، وسمح باعتقال مَنْ يُفترض أنهم قد يكونون جواسيس أو مخربين أثناء فرض حالة من الطوارئ القومية، ومن ثَمَّ سُميت الجزئية الخاصة بهذا فى القانون "بفقرة معسكرات الاعتقال". ومن جهة أخرى تم تمرير قانون الجنسية والهجرة " فى عام ١٩٥٢ "، والذى سمح بسحب الجنسية والمُواطَنة وترحيل بعض المواطنين الذين يتم اتهامهم بأنهم معادون للدولة، إضافة إلى ترحيل المغتربين من المقيمين فى الولايات المتحدة إذا ما قاموا بأى نشاط سياسى (١٥٢) .

ومن جهة أخرى عادت اللجنة المختصة بالرقابة إلى الظهور، رغم أنها كانت قد تراجعت نتيجة التصرفات التى قام بها بعض أعضاء الكونجرس المنتمين لها فى السابق، وبدأت هذه اللجنة فى إعادة فتح التحقيقات حول صناعة السينما فى عام ١٩٥١، ولكن كان هذا التحقيق مختلفًا بشكل كبير وأساسى عن تحقيقات عام ١٩٤٧ ، ولذلك كانت هذه اللجنة ترى بأن كل أعضاء جماعة "هوليوود عشرة" هم من المتمردين المنتمين للحزب الشيوعى، وبدأت اللجنة فى عقد سلسلة من جلسات الاستماع التى تهدف إلى إثبات القيام بأعمال معادية للدولة داخل صناعة الإعلام، وأن بعض العاملين فى هوليود قد استخدموا صناعة السينما الأمريكية من أجل الدعاية الشيوعية. ثم ركزت هذه الجلسات بعد ذلك على سياق آخر ولم تعد معنية بالأساس بأعضاء الحزب الشيوعى، بل أولئك الذين كانت اللجنة ترى بأنهم كانوا على صلة بالشيوعية خلال الثلاثينيات وبداية الأربعينيات.

ومن ثَم بدأت هذه اللجنة تعطى انطباعًا بأنها كانت تقوم بالتحقيق فى مؤامرة كبرى معادية لأمريكا وأن هذه المؤامرة كانت قد ازدهرت فى إطار صناعة الترفيه الأمريكية خلال العشرين عامًا السابقة. وعلى أية حال، احتاج رجال الكونجرس هؤلاء إلى بعض الأسماء ليدعموا حملتهم تلك ولتصير إليهم قائمة من المتهمين. لقد كانوا يحتاجون إلى أسماء أشخاص حضروا اجتماعات وملتقيات الحزب الشيوعى وأسماء أشخاص قدموا خطابات راديكالية وعنيفة فى اجتماعات الاتحادات والنقابات، واحتاجوا أيضًا إلى أسماء اشخاص وقَّعوا على الالتماسات الداعية إلى نزع التسلح أو الذين شاركوا فى مسيرات السلام، وكانت هذه الأسماء هى بالتحديد ذلك الوقود الذى كان يسيِّر هذه اللجنة ويمنحها الحياة. ومع وجود هذه الأسماء تمَّكن أعضاء اللجنة من إظهار قدرتهم على كشف المعادين للدولة الذين اخترقوا صناعة السينما والتليفزيون والراديو والمسرح؛ إذ إنه بدون أسماء كانت كل الاتهامات مجرد تخمينات أو شكوك لا أساس لها.

وأهم من ذلك،دخلت اللجنة فى طقس خاص يتعلق بتسمية الأسماء والوشاية بالأسماء وإيجاد شهود وكان الشهود أنفسهم مشبوهين أو مشتبهًا بهم، وهو ما ساهم فى جعل الكاتب المسرحى "آرثرميلر" يقول بأن ذلك كان يمثل "نوعًا من التحول الروحى السريالى فى ذلك الوقت". وفى ضوء ذلك بدأ الحديث عن أصدقاء وزملاء منتمين إلى الشيوعية، وبدأ البعض يعطى أسماء للَّجنة التى بدأت تنخرط فى عمل شامل يجعل المتحدثين على مِنَصَّتها يعلنون على الملأ بأنهم يندمون على مشاركتهم فى أنشطة معادية، وأنهم يندمون على انتماءاتهم

السابقة التى لم تكن ذات ولاء للولايات المتحدة. ولم يكن الأمر يمثل أى اختلاف إذا ما كانت هذه الأسماء معروفة فى السابق للجنة أو كان هؤلاء الشهود يصرحون بهذه الأسماء فى مضبطة الجلسات. لقد أصبحت فكرة الخيانة منم ثَم دليلاً على الولاء والوطنية بأن يخون الشخص زميله ويقدم اسمه لهذه الجنة[١٥٣].

وعلى أية حال، فإن نهم هذه اللجنة لجمع الأسماء لم يتم إشباعه بدون التعاون مع بعض الاستوديوهات الكبرى من أجل وضع قائمة بهؤلاء المتهمين. ولقد رحبت الاستوديوهات والمستثمرون ورجال الأعمال العاملون فيها بهذا الهوس لدى اللجنة والفكرة المسيطرة عليها بأن بعض الموظفين هم من المتمردين والمعارضين، وبدأت هذه الاستوديوهات تعلن صراحة بأنها راغبة وموافقة على رفض تعيين أى شخص لا يتعاون مع هذه اللجنة ولا يؤدى المطلوب منه تجاهها.

ومن هنا كان أصحاب الاستوديوهات والشركات المنتجة يرون بأن الأمر أسهل بكثير بالنسبة لهم أن يقوموا بطرد بعض الناس، بدلاً من أن يتكَّبدوا مشقة إعادة كتابة بعض المشاهد أو إعادة تصوير بعضها. وبالطبع، فإن الفيلق الأمريكى كان ذا دلالة وأهمية كبيرة فى إشعال نيران هذه الحملة الجديدة التى كانت تشبه محاكم التفتيش. ولذلك فإن "چوزيف برون ماتيوز" وضع نفسه فى خدمة هذه المجموعة المُسمَّاة بالفيلق الأمريكى، وكان هو نفسه شاهدًا وكان أحد المحققين فى اللجنة الأولى التى كان يرأسها "ديز" فى ١٩٣٨ .

وكان أهم إنجاز حققه "ماتيوز" هو نشر الملحق التاسع وهو عمل من سبعة مجلدات، به حوالى ٢٠٠٠ صفحة تصف بشكل شرس جدًا كل منظمة من المنظمات التى كان رؤساؤها أو قياداتها موصومين بأنهم متمردون وغير ذوى ولاء ومعادون للقيم الأمريكية.

وأهم من ذلك أن "ماتيوز" كان قد قدم فهرسًا ودليلاً كامل بأسماء حوالى ٢٠٠٠ شخص ممن اعتبرهم إما شيوعيين أو شركاء للشيوعيين أو متوافقين معهم. وبما أن الاستوديوهات فى هوليوود كانت لاتزال توظِّف بعض الأشخاص الموجودة أسماؤهم فى هذا الدليل، بدأت مجموعة الفيلق الأمريكى "أمريكا ليجن" American Igion تدَّعى بأن هؤلاء الأشخاص ليسوا ملتزمين تمامًا بالحملة المعادية للشيوعية، وبدأت تهدد هذه الاستوديوهات بالمقاطعة على المستوى القومى إذا لم تتصرف حيال هذا.

وكان التليفزيون الأمريكى قد قام بشكل كبير جدًا فى تقليص العوائد الآتية من صناعة السينما لأنه أصبح منافسًا مهمًا لها وصار يدخل فى كل بيت؛ ولذلك كان التهديد بالمقاطعة لشركات الأفلام مسألة خطيرة قد تؤدى بالفعل إلى إفلاسها. ومن ثَمَّ ارتضت الاستوديوهات بعملية تأسيس أقسام للأمن الداخلى فيها من أجل التحقيق مع أى موظف، لضمان عدم تعيين أى شخص ممن له نشاط معارض. وإذا ما كان أىٌّ من هؤلاء الموظفين موجودًا لأى سبب أو آخر على هذه القائمة أو هذا الفهرس أو ما إلى ذلك، فإنه كان يتم فصله من العمل واستبعاده فورًا.

أمـا إذا أراد هذا الشـخص أن ينقـذ نفسـه ويخـرج من هذه الورطة، فـإنه سيصير عليه أن يكتب خطابًا مُطوَّلاً إلى "الفيلق الأمريكى" يضع فيه كافة تفاصيل الظروف التى أحاطت بأنشطته المعادية ويقسم على أنه كان مجرد ضحية ساذَجة لمؤامرة ضخمة تم إحكامها عليه، ومن ثم فإنه يتبرأ من ذلك كله. وبالطبع، فإن تسمية أسماء والوشاية بأسماء أشخاص آخرين كان هو فى العادة الشىء الذى تتوقعه اللجنة، دليلاً على وفاء وإخلاص هذا الشخص وتوبته عما فعل (١٥٤).

وفى حين كانت استوديوهات الأفلام ومجموعة الفيلق الأمريكى تضع نفسها فى موقع الخَصْم والحَكَم والمحقق والمفتش عن الانتماءات السياسية لآلاف من العاملين بصناعة السينما بمَنْ فيهم القائمون بالتصوير والمونتاج وكافة العمليات الإنتاجية بل وحتى مسئولة مخازن الملابس، فإن هذه اللجنة بدأت أيضًا تضع أمام عينها لعبة أكبر وصيدًا أثمن ويتمثل ذلك فى المخرجين والممثلين والكتاب الذين شاركوا فى المسرح الراديكالى خلال الثلاثينيات، والذين كان من الواضح أنهم أهداف سهلة يمكن إصابتها. ولذلك تمت دعوة المخرج المسرحى والسينمائى الشهير "إليا كازان" والذى كان عضوًا فى "مجموعة المسرح" للشهادة أمام اللجنة فى ١٤ يناير عام ١٩٥٢ . وفى ذلك الوقت أقر "كازان" بأنه كان عضوًا فى الحزب الشيوعى عام ١٩٣٥ ؛ ولكنه رفض أن يقدم أسماء أشخاص آخرين ممن كانوا زملاءه ورفاقه فى الحزب وقتها. وعندما عرف رئيس شركة "فوكس للقرن العشرين" "إسبيرون أسكوراز" بأن "كازان" لم يكن شاهدًا متعاونًا مع اللجنة، اتصل به وأخبره بأنه إذا لم يتعاون مع هذه اللجنة فإنه لن يقوم بإخراج أى فيلم فى هوليوود(١٥٥).

وعند هذه النقطة اتصل "كـازان" باللجنة وطلب منهـا السـمـاح له بتـعـديل شهادته واستجابت اللجنة لذلك وأتاحت له فرصة لتعديل شهادته فى ١٠ أبريل ١٩٥٢، وعندها بدأ يقوم بنفس الطقوس المعتادة بالاعتراف بأنه كان عضوًا وأنه نادم على ذلك، وبدأ يسمى أسماء أعضاء آخرين من مجموعة المسرح . وشملت هذه المجموعة أسماء كل من" فيبى براند" و"مورس كارنوفسكى" والذى أصبح زوج "فيبى" فيما بعد؛ إضافة إلى "بولا ميلر" والتى صارت بعد ذلك زوجة "لـ سترنس بيرج"؛ ومنحهم أيضًا أسماء "كلفورد أدوتس" و"لويس لفيرت" و"چى إدوارد بروم برج" و"تونى كاربر"(١٥٦).

وكانت المعلومات التى قدمها "كازان" إلى اللجنة محل اهتمام الرأى العام وصارت بالفعل جزءًا من السجل الموجود فى الإعلام العام. ولم يعط "كازان" أية إضافات أهم بعد ذلك ولكنه أظهر بالطبع حالة من الذعر لما يجرى. ولقد شوَّه كازان سمعته عندما أعطى أسماء أصدقائه وزملائه لِلَّجنة؛ مما أثبت للمستثمرين ورجال الأعمال الشرسين داخل هوليوود أنه سوف يكون دائمًا موظفًا متعاونًا ومطيعًا، وبعد يومين من ذلك قام "كازان" بشراء مساحة إعلانية مدفوعة الأجر فى قسم المسرح فى صحيفة "نيويورك تايمز" وشرح شهادته التى قدمها للجنة، وقال "كازان" وقتها بأن أمريكا صارت تواجه ما أسماه "مشكلة صعبة واستثنائية"، وقال بأن الأمة الأمريكية كان عليها أن تعمل لحماية نفسها من "مؤامرة خارجية غريبة وخطيرة " إذا ما امتلكت كافة الحقائق الخاصة بهذا. وفى وجهة نظره قال بأن كشفه عن هذه الأسماء كان مجرد محاولة منه لوضع الحقائق أمام اللجنة لا أكثر. وبالطبع، فإن هذه المبادرة من جانبه لم تمر مر

الكرام وبدأت استوديوهات هوليود تكافئه عليها: لقد صار رئيس شركة "فوكس استوراز" يعمل دائمً على أن يكون "لكازان" الحظ الأوفر من الأضواء والفرص طوال تاريخه المهنى(١٧٥).

وربما كان الشخص الذى من المتوقع أن يكون أبعد ما يكون عن الصداقة لهذه اللجنة هو "كلفورد أودتس"، وقد كان أحد الكُتَّاب الراديكاليين المهمين الذين أسسوا مجموعة المسرح. إذ إنه عندما كانت جلسات الاستماع الأولى الخاصة فى هوليوود قد بدأت ١٩٤٧ كان "أودتس" يدين هذه الجلسات بكل قوة، وعندما ظهر على منصة الشهادة فى ١٩ و ٢٠ مايو ١٩٥٢ كان وجهه قد تغير تمامًا. لقد صار نموذجًا حيًا ومثاليًا على التعاون مع اللجنة وبذلك اعترف أنه كان عضوًا فى الحزب الشيوعى لحوالى ٩ أشهر، وقال إن زميله الذى تُوفِّى منذ فترة قصيرة "إدوارد بروم برج" كان هو أيضًا الشخص الذى قام بتجنيده فى هذا الحزب. وبدأ "أودتس" يعطى طواعية أسماء عدد من الأعضاء فى خليته الحزبية وكان معظمهم من الممثلين والكتاب المعروفين، وقال أنه كفنان لم يتقبل أبدًا الماركسية ولم يؤمن بها. وقال "أودتس" إن انتماءه اليسارى السابق قد انتهى مع تقديمه لهذه الشهادة، واختتم شهادته بالقول بأنه يحس بأن لديه القليل جدًا مما يمكن أن يقوله أو يساهم به من أجل تحسين أسلوب حياة الشعب الأمريكى(١٥٨).

وبعد يوم واحد من إنهاء "أودتس" لشهادته أمام اللجنة تم جلب "لليان هلمان" وأقسمت قَسَمها أمام اللجنة كشاهدة. وكانت "هلمان" قبل ظهورها على مسرح هذه الشهادة قد أرسلت إلى السيد "وود" رئيس اللجنة خطابًا تسرُد فيه

بالتفصيل الظروف والملابسات التى كانت سوف تقدم شهادتها من خلالها. وأصرت "هلمان" على أنها تريد أن تتمتع بالحصانة التى يوفرها التعديل الخامس فى الدستور الأمريكى، وأنها ترفض تمامًا "أن تكون سببًا فى جرح أشخاص أبرياء ممن عرفتهم طوال السنوات العديدة الماضية وأنها لن تقوم بتسليم أو تشويه سمعتهم من أجل أن تنقذ نفسها". وكان رد رئيس اللجنة على ذلك هو قوله بأنه لن يسمح لأى شاهد من الشهود بأن يضع مسبقًا شروطًا لشهادته ولما سوف يقوله. وعلاوة على ذلك، قام محاميها "چوزيف روه" بتحذيرها من أن التعديل الخامس فى الدستور الأمريكى يحمى الشهود والمتهمين ضد ما يمكن أن يجرِّموا به أنفسهم، وليس ضد تجريمهم لآخرين بهذه الشهادة[١٥٩].

وكانت هلمان صادقة مع نفسها فى الشهادة التى قدمتها؛ إذ إنها رفضت أن تستجيب للتحقيقات حول من كان يعمل معها ولم تعط أسماء أبدًا. وفى حين كانت تجيب عن بعض الأسئلة حول انتمائها إلى الحزب الشيوعى رفضت أيضًا أن تجيب عن بعض الأسئلة الأخرى، وعندما فعلت ذلك كانت تقول إنها تقع تحت ضمانة فى التعديل الخامس وتحتمى به عند رفضها للإجابة عن بعض الأسئلة. وتم صرف "هلمان" من منصة الشهادة بعد ٦٧ دقيقة ولم تُصْدر اللجنة أية بيانات مُدِينة لها. وعلى أيَّة حال، فإن هذه الملحمة فى التحقيق وجلب الشهود لم تكن قد انتهت: لقد تم وضع "هلمان" فى القائمة السوداء بأنها رفضت التعاون مع هذه اللجنة، وعلاوة على ذلك قامت مجموعة خدمات العوائد الداخلية بإطلاق تحقيق حول السجل الضريبى "لهلمان" وإذا ما كانت قد دفعت كل

الضرائب الواجبة عليها. وأضافت هذه المجموعة بأن "هلمان" مَدِينة بعشرات الآلاف من الدولارات عليها أن تدفعها كضرائب.

وخلال فترة قصيرة من ذلك صارت "هلمان" على حافة الإفلاس، وبعد أن كانت تكسب أكثر من ١٤٠ ألف دولار صارت تكسب أقل من ١٠ آلاف دولار فقط. ورغم أنها لم تتم إدانتها بأية جريمة من الجرائم، إلا أنها عوقبت بشدة بسبب رفضها الانصياع للّجنة والتعاون معها(١٦٠).

وخلال النصف الأول من الخمسينيات، كانت هذه اللجنة قد حاولت تأسيس فكرة أن الشيوعيين كانوا منخرطين فى حملة طويلة الأمد واسعة تهدِف إلى استخدام صناعة السينما فى قلب نظام الحكم فى الولايات المتحدة وإسقاط الحكومة الأمريكية. واستمر الأمر حتى عام ١٩٥٥، عندما حاولت اللجنة أن تثبت الصلة ما بين المسرح المحترف المعاصر والشيوعية. ولقد كانت اللجنة غاضبة جدًا لأنه فى حين كان الكُتّاب والممثلون الذين كان يتم وضعهم على القائمة السوداء فى هوليوود كانوا لا يستطيعون العمل فى مسارح نيويورك؛ قام "فرانسس ولتر" بإعلان أن جلسات استماع اللجنة الفرعية سوف تبدأ فى المحكمة الفيدرالية فى ميدان "فولى" فى "نيويورك" فى ١٥ أغسطس. وعندها صارت مجموعة "إكويتى" التى تمثل الممثلين والاتحاد الامريكى لفنانى الراديو والتليفزيون يخشون من أن قيادة اتحاداتهم هذه سيتم اتهامها بحماية المتمردين؛ ولذلك بدأت هذه الاتحادات تهدد أى عضو فيها لا يتعاون بالكامل بأنه سوف يتم فصله واستبعاده؛ ومن ثَم بدأ المحافظون المعروفون بمواقفهم يعلنون بسرعة عن تأييدهم لهذه الخطوة؛ ولذلك ظهر التحالف المعادى للشيوعية وظهرت

اللجان المؤقتة التى تهدف إلى معاداة الشيوعية، وبدأت جميعًا تدعو جميع الأمريكيين إلى أن يعارضوا الخطر الشيوعى بغض النظر عن العِرْق والسلالة والانتماء السياسى. وبدأت هذه المجموعات تكيل المديح لهذه اللجنة لأنها كانت تكشف قناع المتمردين والمعارضين وعديمى الولاء الذين انتشروا فى صناعة الترفيه وصناعة السينما. وبدأت هذه المجموعات أيضًا تقدم التهنئة لهذه اللجنة؛ لأنها أتاحت الفرصة للضرب على يدى الشيوعيين السابقين وجعلهم يعيدون تأهيل أنفسهم ليتخلصوا من ماضيهم (١٦١).

وعلى أية حال، لم تكن مسألة جلسات الاستماع هذه سهلة ولذلك قالت صحيفة العمال اليومية "نيويورك" إن هذه التحقيقات كانت تشبه مطاردة الأشباح،وقامت الصحيفة بالربط ما بين بعض أعضاء التحالف المعادى للشيوعية هذا والسيناتور "چوزيف مكارثى"، وبدأت بعض المسيرات والمظاهرات تتجمع أمام الفندق الذى ينزل فيه عضو الكونجرس هذا(١٦٢).

ويبدو أن اللجنة وقتها أحست بشىء من الاضطراب. وبدلاً من أن تتوجه اللجنة إلى ملاحقة المخرجين المعروفين والممثلين المعروفين والمنتجين والكتاب وتوجه الاتهامات الشديدة إليهم، اتجهت اللجنة إلى استدعاء ٢٣ من الممثلين المغمورين الذين كانوا يمثلون فقط فى أدوار المجاميع "الكُوَراس" أو الأدوار الثانوية المساعدة، وعندما عرفت جريدة التايمز أن اللجنة بدأت تستدعى شهودًا من هذه الفئة وليس الصيد الثمين من المشاهير قالت الصحيفة معلقة على ذلك: ربما كانت هناك بعض القلوب الجريحة وبعض الوجوه التى تعلوها حُمْرة الخجل فى "برودواى" اليوم. وعلى أية حال، إذا ما كان شخص ما يعمل طوال حياته على

أن يصعد خطوة بخطوة ليرتقى إلى مكان على خشبة المسرح فإن بإمكان هذا الشخص الآن أن يتوقع أن ينتظر شهرة غير عادية عندما يُمثل أمام لجان الكونجرس، بنفس درجة الشهرة التى كان ينتظرها هؤلاء الممثلون الصغار أمام الجمهور"(١٦٣).

لقد كانت استراتيجية رجال الكونجرس هؤلاء هى محاولة الربط ما بين الشهود وقضايا الشيوعية التى كانت موجودة قبل فترة الحرب، ثم القول بأنهم لايزالون يرتبطون بهؤلاء القادة الراديكاليين حتى الآن. ولذلك سألت اللجنة هؤلاء الشهود ما إذا كانوا قد ظهروا سابقًا على خشبة مسرح عمالى وإذا ما كانوا قد ارتبطوا بشكل أو بآخر بمشروع المسرح الفيدرالى. لقد أراد رجال الكونجرس الأعضاء فى اللجنة أن يعرفوا ما إذا كان هؤلاء الممثلون قد وقَّعوا على عرائض والتماسات تدعو إلى السُلام، وإذا ما كانوا قد عملوا مع قادة "هوليوود " أو ما إذا كانوا قد ارتبطوا بالشيوعيين سواء فى صناعة السينما فى هوليوود أو المسرح فى نيويورك، ورغم أن اللجنة يبدو أنها كانت شرسة جدًا فى محاولتها لتدمير المستقبل المهنى لكافة الرجال والنساء الذين رفضوا التعاون معها إلا أنه يبدو أن السمعة السيئة لم تكن قد أثرت كثيرًا على هؤلاء الممثلين الصغار الذين ظهروا على منصة الشهادة. إذ إنهم جميعًا تمسكوا بالتعديل الأول والتعديل الخامس من الدستور، كما أنهم اتهموا اللجنة بالتزيُّد والمغالاة فى بسط نفوذها القانونى عن طريق محاولة تأسيس نظام للسيطرة والإرغام داخل صناعة السينما(١٦٤).

ولذلك فإن الممثل "إيلوت سلفن" عندما تم استجوابه حول مشهد تمثيلى صغير كان ينتقد هيئة التحقيقات الفيدرالية FBI وكان قد مثَّل دورًا فيه، " قال: وهل مهمتكم وعملكم هو اختبار وفحص كل المواد التى تظهر على المسرح فى أى مكان وأن تعلقوا عليها بالشكل الذى يثِّبط عزيمة الناس ويجعلهم يخشون التعبير عن وجهة نظر حول ما يجرى فى هذه البلاد اليوم ؟ إن الأمر واضح لى بأن لجنتكم هذه هى تحاول بقوة أن تشجع فرض الرقابة على المسرح الأمريكى الجيد "(١٦٥).

ومن وجهة نظر اللجنة نفسها، كانت هذه الدورة من جلسات الاستماع تمثل فشلاً شديدًا لا شك فيه. لم تستطع اللجنة بعد استجواب ٢٣ شاهدًا أن تجعل سوى واحد منهم فقط هو الذى يعترف بانتمائه إلى الحزب الشيوعى ويعطى أسماء أشخاص آخرين كانوا فى الحزب. أما باقى الشهود وعددهم ٢٢، فإما أنهم طالبوا بالحماية الدستورية لهم. أو قالوا للجنة ببساطة إن أسئلتها كانت غير لائقة وغير مناسبة (١٦٦).

ومرة أخرى بدأ المتظاهرون وبدأت الاحتجاجات تلاحق رجال الكونجرس هؤلاء أينما حلت. وكانت هناك مسيرة تم تنظيمها فى الليلة السابقة قبل جلسات الاستماع وكانت تحشد أكثر من ٥٠٠ من مواطنى نيويورك يحملون لافتات تقول: "حافظوا على "برودواى" حرة" و" مدينة نيويورك هى مدينة الاتحادات والنقابات" و "عودوا إلى بيوتكم يا مطاردى الأشباح" و "إن العدائية والاتهام ليست طابع أمريكا" و"حافظوا على وثيقة الحقوق: اعزلوا هذه اللجنة المعادية للأمريكيين"(١٦٧).

ولقد تحرك المتظاهرون خارج أسوار المحكمة خلال جلسات الاستماع تلك، وتم تنظيم مظاهرتين منفصلتين فى ليلة ١٧ أغسطس حشدت الآلاف من الذين استمعوا إلى متحدثين أمام هذه الحشود المتظاهرة يتهمون اللجنة بمحاولة ترهيب وتخويف الاتحادات المسرحية وإرهاب الممثلين(١٦٨).

من ثَمَّ يمكن القول إن هذه اللجنة مع كل هذه الاحتجاجات ومع كل هذه المظاهرات ضدها قد تم إسقاطها من فوق منصة التحقيق. لم تكن هذه اللجنة تستطيع أن تخيف الممثلين ولم تحاول حتى أن تستجوب أحدًا من المنتجين أو المخرجين.

ويمكن أن نقول إنه وبشكل أساسى إن هذه اللجنة قد فشلت أن تفهم شيئًا مهمًا وأساسيًا، وهو أن مسارح "برودواى" خلال الخمسينيات كانت تمثل وحدة وهيكلاً ومؤسسة قائمة بحد ذاتها. لقد كانت شبكات التليفزيون تستخدم العروض المسرحية من أجل أن تبيع منتجاتها، كما كانت استوديوهات السينما تعتمد على هذه العروض المسرحية لكى تجذب الملايين من المشاهدين من مختلف التجمعات التى تشترى تذاكر السينما هناك. وبهذه الحالة كانت عمليات المقاطعة التى ينظمها "الفيلق الأمريكى" أو غيرها من الجماعات التى تّضدعى أنها جماعات وطنية تستطيع أن تضر بشدة استوديوهات السينما ومستثمريها وتكلفهم ملايين الدولارات، أما "برودواى" على الجانب الآخر فقد كان لها هيكلها ومحيطها وإطارها الاقتصادى الخاص الذى يجعلها لا تتأثر بمثل ذلك. لقد كان يتم تمويل "برودواى" من خلال مجموعات وأفراد من المستثمرين غير المعروفين، الذين كانوا يعتمدون على المجال المحلى أكثر من اعتمادهم على المستوى القومى

من أجل توليد إرباحهم. وبهذه الطريقة كانت "برودواى" أكثر تحصينًا وتأمينًا لنفسها ضد الضغوط الاقتصادية التى كان من الممكن أن تؤثر على الصناعات الأخرى، ومنها صناعة السينما مثلاً.

وبالرغم من الحرج البالغ الذى جرَّته جلسات استماع ميدان "فولى" على اللجنة، إلا أن اللجنة استطاعت أن تعيد تجديد نفسها خلال عام واحد. ولقد كانت عملية استدعاء "پول روبنسون" للشهادة فى ١٢ يونيو ١٩٥٩ هى تقريبًا أكثر الأفعال وضوحًا فى عدائياتها وأكثر الخطوات بيانًا لمدى شراسة رجال الكونجرس الأعضاء فى هذه اللجنة. لقد كان "روبنسون" أحد المنتقدين بشكل علنى وواضح للعنصرية وكان يطلق فى بعض الأحيان خطابات تشيد بقوة بالاتحاد السوفيتى؛ ولذلك كان موضوعًا على القائمة السوداء فى الولايات المتحدة. وعِلاوة على ذلك كانت وزارة الخارجية قد قامت بإلغاء جواز السفر الخاص به، ومن ثَمَّ صار من المستحيل تقريبًا بالنسبة له أن يتحصل على أى عمل وأن يكسب قوت يومه، وكان كل خطاب يقوله وكل جولة بينه وبين مسئولى المباحث الفيدرالية FBI تكشف شيئًا فشيئًا عن شخصية "پول روبنسون" الذى كان شخصًا غامضًا بالنسبة لأعضاء اللجنة.

ومع ذلك كانت لديه مقومات خاصة جدًا. لقد كان "روبنسون" محاميًا وكان شاهدًا قويًا وبليغًا، كما كان يستطيع أن يحِّيد المحققين معه ويتعامل معهم بمنتهى الذكاء. وكان دائمًا ما يستغل حضوره أمام مثل هذه الجلسات لتكون منصة يهاجم فيها العنصرية السائدة فى الولايات المتحدة، وفى أكثر من مناسبة كان يطالب رجال الكونجرس بأن يحموا الشعب الأمريكى وأن يحموا الناس

الموجودين فى الجنوب الأمريكى بدلاً من أن يقوموا باتهام مختلف المواطنين فى ولائهم . ولقد رفض "روبنسون" الإجابة عن أى سؤال فيما يتعلق بالخطابات الصارخة التى قالها بخصوص الزعيم السوفيتى "ستالِنْ"، وكان يقول بأنه من الممكن أن يناقش ما يتعلق بالزعيم السوفيتى مع الروس وليس مع الأمريكيين. وكان "روبنسون" يمتدح الرئيس "أيزنهاور" لأنه كان يسعى للسلام فى العالم ولكنه كان ينتقد لجنة الكونجرس بسبب إشاعتها لحالة ضخمة جدًا من البارانويا المعادية للشيوعية(١٦٩).

واستخدمت اللجنة "روبيسون" كنموذج لضحاياها وكمثال لشخص يتم ضربه بالسياط لترهيب الآخرين؛ من أجل أن تُظْهر مدى ضخامة وزن حكومة الولايات المتحدة وما يمكن أن تقوم به إذا أرادت صد أى شخص يُشتبه بأنه شيوعى. ولكن كانت الحملة ضد "روبنسون" تُعتبر خبرًا قديمًا ومسألة مكرَّرة ومعادة وليس فيها جديد؛ ولذلك لم تكن اللجنة بحالة شديدة إلى إيجاد دليل على أن الشيوعيين لايزالون منتشرين فى هوليوود. وبدأت الحملة التى قامت بها هذه اللجنة ضد ما تسميه الانحراف أو معاداة القيمة الأمريكية تؤتى ثمارها، وبدأت تحرم صناعة الترفيه من أى شخص لديه أى انتماءات من أى نوع بأى منظمة راديكالية أو أى شخص له بعض الميول السلمية المعادية للحرب. ومن سخرية القدر أن هذه اللجنة كانت تحتاج بالفعل إلى وجود شيوعيين حتى تبرر مواقفها: إذ إنه بدون وجود شيوعيين بالفعل سيكون مصير الحملة الضخمة التى تشنها اللجنة هو الضياع والتلاشى؛ ومن ثَم فإن القضاء الكامل على الشيوعيين كان سيجعل هذه اللجنة بدون عمل. وبعد ظهور "روبنسون" أخذت اللجنة شاهدًا آخر

كانت تحتاجه بالفعل وهو الكاتب المسرحى الكبير "أرثر ميللر". وعند ظهور "ميللر" كان قد كتب بالفعل مسرحيته الشهيرة " كلهم أبنائى" All My Sons فى ١٩٤٧ ، وكانت هذه المسرحية قد فازت بجازة كُتَّاب الدراما. وكان "ميللر" قد كتب عدة مسرحيات أخرى مهمة ومنها موت بائع متجول"(١٤٤٩) وهى التى حصلت على جازة "fوليتزر" للآداب,وكان قد كتب أيضًا مسرحية (1952) cte cri ciple ومسرحية "منظر من الجسر" ١٩٥٩ وإضافة لكونه أهم كاتب مسرحى على الإطلاق، كان أيضًا "ميللر" هو خطيب الممثلة الشهيرة "مارلين مارنوا" وكانا على وشك الزواج[١٧٠].

ومن ثَمَّ كان "ميللر" هو الشاهد المثالى بالنسبة لهذه اللجنة. وإذا استطاعت اللجنة أن تثبت أن الشيوعيين قد تلاعبوا بعقل "ميللر" وخربوا تصوراته، فإن ذلك معناه أن اللجنة قد تمكنت من هذا الفنان والكاتب الكبير والمعروف دوليًا ومن ثَمَّ كانت اللجنة ستستطيع أن تثبت وجهة نظرها ضد أى كاتب آخر يعارض الوضع القائم أو يشكك فيه. وعلاوة على ذلك. كان الزواج المرتقب "لأرثر ميللر" من النجمة السينمائية الشهيرة والجميلة "مارلين مارنوا" والتى هى الأشهر فى الولايات المتحدة - سوف يتيح للجنة كل التركيز الدعائى الذى تحتاجه من أجل تغطية جلسة الاستماع هذه والدعاية لهذه اللجنة. وقدم "ميللر" شهادته أمام اللجنة فى ٢١ يونيو ١٩٥٦ - وكان المحقق الذى يستجوبه هو مدير المستخدمين الشرس جدًا "رتيشارد أرينز". وبدأت الأسئلة كالتالى: هل قمت بحثٍّ وزارة الخارجية على رعاية ودعم عرض مسرحيتك كلهم أبنائى فى مهرجان الشباب الدولى فى مدينة براغ؟ هل كنت قد تكلمت عن الجهود المبذولة فى الولايات

المتحدة من أجل حجب ومنع شرعية الحزب الشيوعى بأنها لن تؤدى إلا إلى "هستيريا منظمة وشاملة"؟ هل كنت تدعو إلى تفكيك وإزالة واستبعاد لجنة الكونجرس الخاصة بملاحقة الأنشطة المعادية لأمريكا؟

وبالرغم من الطبيعة المنحازة والهجومية للكثير من هذه الأسئلة، كان "ميللر" نادرًا ما يستشير صديقه ومحاميه "جوزيف راوه" الذى كان أيضًا هو محامى ليليان هيلمان أثناء التحقيق معها، وبدلاً من ذلك كان ميللر يجيب عن الأسئلة دون تردد وظل رابط الجأش ومتماسكًا طوال الوقت. ولقد اعترف ميللر إنه قد قام بالعديد من الأنشطة وقدم الكثير من الخُطَب والأحاديث وأنه قد وقَّع أيضًا على الكثير من الالتماسات من أجل دعم القضايا الليبرالية؛ ولكنه أنكر تمامًا وبشدة أنه كان تحت تأثير توجيهات الحزب(١٧١). وقال "ميللر" أيضًا إنه يجب ألا يتم محاكمة رؤاهم وتصوراتهم مهما كانت مختلفة وغير مقبولة. وهنا ثارت ثائرة عضو اللجنة "جردون شلير" لأنه كان يريد أن يعرف ما إذا كان "ميللر" يدعو إلى حماية الكتاب الذين يدعمون ما يقول بأنه " قلب لنظام الحكم والحكومة فى الولايات المتحدة عن طريق العنف"(١٧٢).

وأجاب "ميللر" على ذلك بأنه لم يقابل أبدًا أى كاتب يدعو إلى ذلك: " إذًا أنت تعتقد أن علينا أن نسمح للشيوعيين فى هذه البلاد بممارسة العنف الفعلى من أجل قلب نظام الحكم وإزاحة الحكومة قبل أن نقوم بمحاكمتهم. وعندها أجاب "ميللر" بمنتهى الهدوء: " لقد فشلت فى أن ترسم خطًا واضحًا ما بين الدعاية وأصل المسألة. إن القانون لدينا فى أمريكا مبنى على الأفعال وليس على الأفكار والنوايا. كيف لك أن تحكم على هذا إذًا؟ إن بإمكان أى شخص فى هذه الغرفة

أن تكون لديه الآلاف من الأفكار حول أشياء كثيرة وعديدة يمكن محاكمته بسببها، إذا ما قام بهذه الأفعال بالفعل وليس إذا فكر بالقيام بها[١٧٣].

ثم سألت اللجنة بعد ذلك "ميللر" إذا كان قد حضر فى أية مرحلة من المراحل اجتماعات شيوعية، واعترف بأنه قد حضر أربعة أو خمسة اجتماعات بهذا النوع بهدف فهم ما يجرى ومعرفة التفاصيل حول كيف يرى هؤلاء مسرحياته ترتبط بالماركسية. وعندما سألته اللجنة أن يعطى أسماء الأشخاص من الكُتَّاب أو غيرهم ممن حضروا هذه الاجتماعات قال ميللر: " سيدى رئيس اللجنة: إننى أفهم الفلسفة الواقعة خلف هذا السؤال وإننى أريد منك أن تفهم وجهة نظرى. أننى أريد منك أن تفهم إننى لن أحمى أى شخص شيوعى أو أحاول حماية الحزب الشيوعى ولكننى أحاول هنا وسأحاول دائمًا أن أحمى إحساسى بذاتى، وإننى لا يمكن أن أستخدم اسم شخص آخر من أجل أن أجلب له المشاكل هكذا". وبعد عدة دقائق من الجدل قال عضو اللجنة "سينتور شيلر" موجهًا حديثه إلى " أرثر ميللر": إننا لا نقبل الأسباب التى طرحتها لرفضك الإجابة عن هذا السؤال. إن رأى اللجنة هو أنك إذا كنت ترفض الإجابة عن هذا السؤال أو لن تجيب عنه فإنك ستضع نفسك فى محل المساءلة"[١٧٤].

ولقد نفذت اللجنة تهديدها هذا؛ إذ إنها قامت بتوجيه اتهامات "لأرثر ميللر" وسبعة آخرين معه بتهمة ازدراء الكونجرس. ولقد دعم باقى أعضاء الكونجرس ٣٧٣ فى مقابل ٩ فقط ادعاءات اللجنة واتهاماتها له. وبنهاية عام ١٩٥٦ ، بدأت حالة الزخم القوية التى لدى هذه اللجنة تتلاشى وتضعف. وكان مستشار اللجنة

السيناتور "أرينز" قد تم استبعاده من ممارسة مهنة المحاماة من قِبلَ نقابة المحامين فى "كاليفورنيا" بسبب سلوكه العدائى الشديد(١٧٥).

وبدأت المعارضة القومية الواسعة تظهر بشدة ضد قانون "مككارين ولتر" وبدأت تزداد إلى درجة المطالبة بتعديل وتغيير بعض الأحكام الشديدة والعنيفة فى هذا القانون. وأهم من هذا كله أن المحكمة العليا أصدرت قرارًا يقلص بشدة من شدة هذه اللجنة والصلاحيات الممنوحة لها. وفى أبريل ١٩٥٤، قام نائب رئيس اتحاد عمال المعدات الزراعية "چون واطكنز" بتحدى هذه اللجنة ورفض أن يعطى أسماء الأشخاص الذين قابلهم عندما كان يعمل فى مشروعات يرعاها ويشرف عليها الحزب الشيوعى. وتمت اتهامه بالطبع بازدراء اللجنة والكونجرس وتم إدانته بذلك، وتم الحكم عليه بفترة سَجْن مع وقف التنفيذ مدتها ١٢ شهرًا وغرامة مقدارها ٥٠٠ دولار. وقد وافقت محكمة الاستئناف على إدانته ولكن المحكمة العليا قامت بنقض هذا الحكم فى ١٩٥٧، وقالت المحكمة العليا إن اللجنة كان لها الحق فى توجيه أسئلة إلى الشهود من أجل الحصول على المعلومات المطلوبة واللازمة لصياغة التشريع. ومع ذلك رفضت اللجنة فكرة أن امتناع "واطكنز" عن إعطاء أسماء يُعتبر أمرًا مخالفًا للعملية التشريعية ومناهضًا لها . وقالت المحكمة بأن اللجنة عندما طالبت أن يعطيها هذه الأسماء كانت قد تجاوزت حدود صلاحياتها وسلطاتها وتجاوزت الميثاق المنظم لعملها؛ ومن ثم فإنها قد انتهكت الدستور. ولقد أشادت صحيفة واشنطن بوست بقرار "واطكنز" بأنه "علامة فارقة فى النضال الطويل من أجل الإبقاء على الأمريكيين أحرارًا فى توجيههم للنقد ومعارضتهم للحكومة ومساءلتهم لها" . ومن جهة أخرى، قالت

صحيفة "ذا نيو ريبابلك" بأن الحريات المدنية قد عادت مرة أخرى وصارت هى الموضة التى نرتديها[١٧٦]. وبناءً على الحكم الصادر لصالح "واطكنز"، قام "أرثر ميللر" بالاستئناف ضد حكم الإدانة الصادر ضده بتهم ازدراء الكونجرس أمام محكمة استئناف الولايات المتحدة، وحصل فى سبتمبر ١٩٥٨ على حكم يبرئه.

ومع نهاية الخمسينيات، كانت أمريكا قد بدأت تحس بالملل من كل هذه التحقيقات الأمنية وإجبار الناس على القَسَم بالولاء والتحقيقات اللانهائية مع نجوم السينما والتليفزيون وما إلى ذلك. كانت الظروف قد تغيرت وأصبحت إلى حد ما أفضل بسبب العلاقات الودية المتنامية ما بين الاتحاد السوفيتى والولايات المتحدة وحالة من التقارب حدثت بينهم، فى حين على الجانب الآخر كان الحزب الشيوعى الأمريكى قد اختفى تقريبًا.

وعلاوة على ذلك، كانت الهبَّات والتمرُّدات القومية الطابع قد ازدادت فى كل من أوروبا الشرقية وأمريكا؛ مما أثبت أن الشيوعية ما هى إلا نموذج أحادى صارم يخسر أرضًا يوما بعد آخر،ومع ذلك كانت حملات معاداة الشيوعية داخل أمريكا ترفض أن تعترف بأن العالم قد تغير وأن دورها قد انتهى. وكان الأمر بالنسبة لبعض الناس مثل "أرينز وإدجار هوفر" ورئيس اللجنة ولتر وعضو الكونجرس شيلر يمثل مسألة خطيرة جدًا لأنهم لا يعترفون بأن القضية قد انتهت .لقد كانوا دائما يقولون بأن الشيوعية هى الشيوعية وطالما أنها موجودة فى أى مكان على سطح الأرض ؛ فإن من واجبهم أن يناهضوها ويواجهوها لأنها تمثل - كما يتصورون - تهديدًا قاتلاً للولايات المتحدة[١٧٧].

وفى مايو ١٩٦٩ ، قامت اللجنة بتحديد إجراء جديد كان هو بمثابة نقطة النهاية والمقصلة التى أجهزت عليها. وخلال ذلك الشهر كانت اللجنة تخطط لعقد جلسات استماع من أجل التحقيق فى مدى الوجود والنفوذ الشيوعى فى "سان فرانسسكو"، وبدأت اللجنة تستدعى صفًا طويلاً من الشهود بمن فى ذلك أعضاء الحزب الشيوعى والمدرسين وبعض المخبرين. وفى هذه المرحلة كانت صحف الطلبة فى جامعة "كاليفورنيا" وفى كل من "بريكلى" و"سان فرانسسكوا" تُجاهِر بعدائها وانتقادها لهذه اللجنة. وعلاوة على ذلك، قام الآلاف من الطلبة بتعبئة مسيرات واحتجاجات ضخمة من أجل منع عزل كارل تشيسمان، وكانوا غاضبين جدًا لأنهم أحسوا بأن موته المفاجئ كان بسبب الهجوم الشديد عليه نتيجة لمعارضته للسلطة. وبدأت العواطف المنهجية لهذا التوجه القمعى لهذه اللجنة تتزايد وتتزايد حين بدأت جلسات الاستماع فى ١٢ مايو، وقام أكثر من ألف طالب بالتظاهر فى ميدان "يونيون اسكوير" Union Square ؛فى حين تحركت مسيرة من عدة مئات من الأشخاص إلى قاعة المدينة وانتظمت فى صف طويل أمام أبواب غرفة جلسات الاستماع.

واضطُرت هذه اللجنة وقتها للاعتراف بأنها قد قامت بالفعل باستفزاز هؤلاء الأشخاص وبدأت تتراجع شيئًا ما؛ ولكنها رفضت الاعتراف بأن هؤلاء المحتجين كان لديهم قضية قوية جدًا لأنهم صاحوا " افتحوا الأبواب... افتحوا الأبواب..." وحوالى الساعة السابعة والربع مساءً قام البوليس دونما أى سبب بإطلاق خراطيم الماء على هذه الحشود المتجمعة، واستمر الموقف فى التدهور لمدة ساعة

ونصف إلى حين تم تفريق المتظاهرين وجرجرتهم على سلالم قاعة البلدية؛ إذ لم تعجل قوى البوليس من استخدام كل العنف الممكن ضد هؤلاء.

وتم اعتقال حوالى ٦٠ من المتظاهرين وكانت بينهم امرأتان معروفتان بأنهما شيوعيتان. وقال عضو الكونجرس "شيلر" للصحافة بأنه يرى أن" هذه الاحتجاجات ومظاهر الشغب كان قد تم التخطيط لها بشكل واضح على مستوى أعلى السلطات الشيوعية فى البلاد". ونشر "إدجر هوفر" تقريره تحت عنوان: "استهداف الشيوعية للشباب: التغلغل الشيوعى وتكتيكات التهييج".

بل إن هذه اللجنة قامت أيضًا بالبحث عن مخرج وعملت على إنتاج فيلم يشرح وجهة نظرها بالنسبة لهذه الاحتجاجات ليتم عرضه على قنوات التليفزيون والسينما. وكان رد الفعل تجاه هذا الفيلم هو النقد الشديد له باعتباره مجرد عمل فنى مخادع ملىء بالتزييف وقلب الحقائق ويعتمد على النميمة والكذب ،وأنه لم يذكر الأحداث الحقيقية التى حدثت ولم يتم تصويرها. ولسوء الحظ، فإن لم يكن لدى هوفر وباقى أعضاء لجنته أى فكرة تمامًا عما يحدث فى البلاد وظلوا على أفكارهم القديمة الساذَجة(١٧٨).

وبحلول عام ١٩٦٠ كان الطلاب قد صاروا بالفعل منخرطين ومشاركين تمامًا فى المعركة من أجل الحقوق المدنية وبعد عدة سنوات بدءوا يقومون بالاحتجاجات والاعتصامات ضد حرب فيتنام. وبالرغم من أن الرايديكاليين الذين كانوا موجودين فى حقبة الثلاثينيات كانوا يشبهون إلى حد ما الطلاب المحتجين فى الستينيات، إلا أن المجموعتين كانتا مختلفتين تمامًا.

لقد كان الرايدكاليون فى الستينيات يفورون ويحتجون بحجج الجيل القديم المليئة بالخوف، والذى كانت تسيطر عليه مشاعر الشك وكان يقوده عدد من الناس المفتقدين إلى الخيال والإحساس. وبالرغم من أن الكثير من الناس قد تبنوا أنماطًا وأشكالاً مختلفة من الماركسية والأيديولوچيات الأخرى، إلا أن التعبيرات التلقائية العديدة عن الرغبة فى الحرية كانت أوسع من ذلك. إن هؤلاء الذين تظاهروا ضد هذه اللجنة فى "سان فرانسسكو" كانوا مجرد طليعة لجيل كامل يثور ويحتج ضد اليد الباطشة التى كانت تنطلق من واشنطن لتخنق كل شىء يدعو إلى التفكير والتأمل والتنوع، وخلال العقد التالى الملىء بالتوترات والاضطرابات ظل المسرح وخاصة المسرح الراديكالى هو الذى يعطى المؤشر والاتجاه؛ وخاصة المسرح الذى يظهر داخل حرم الجامعة وفى كلياتها والذى تحول فيما بعد إلى شرارة كبيرة أشعلت صراع الجيل كله باتجاه ما يأمل فى الوصول إليه.

الفصل الخامس

وداعًا، وداعًا أيتها الفطيرة الأمريكية

الحرب الأهلية

كانت فترة الستينيات حقًا حالة ذهنية مختلفة جلبتها تغيُّرات هامة فى توجهات الأمة السياسية والثقافية والأخلاقية، وذلك بدلاً من أن تكون مجرد مرور عابر للزمن. وإذا كان للمرء أن يُحدد بداية هذه الفترة ونهايتها؛ فيبدو أن استقالة الرئيس "ريتشارد نيكسون" عام ١٩٧٤ واعتصام "وولورث" عام١٩٦٠ يُعدان علامتين مناسبتين. فخلال هذه السنوات، جلب الارتقاء السريع فى وسائل الاتصال الإعلامى، خاصة التليفزيون مشاهد مروعة لحالات الشغب فى الأماكن الحضرية والمدن، حالات الضرب بدافع عنصرى وجنازات القادة الذين تعرضوا للقتل وجثث الجنود الأمريكان القادمة من ڤيتنام إلى كل منزل فى أمريكا تقريبًا. كان تأثير ذلك على الشعب هائلاً. أدى شعور المهاجرين بالهلع بسبب السلوك الأخلاقى الفاجر وافتقاد الاحترام لممثلى السلطة والانحدار الملحوظ فى المشاعر الوطنية، إلى الشعور بالحاجة إلى قانون ونظام وانضباط أكثر وحراسة أكثر. تحدى "اليسار الجديد"، بزعامة "الشباب من العمال"، الآراء التقليدية لآبائهم المحافظين. تظاهر أولئك الذين كانوا نشطاء سياسيين من أجل الحقوق المدنية والقوة السوداء وضد حرب ڤيتنام. فقد ساروا فى "برمنجهام" و"سيل"... واحتشدوا فى واشنطن د. س ونيويورك وبوسطن و"سياجو" و"سان فرانسيسكو". تمكنوا من السيطرة على المبانى العامة وأغلقوا الجامعات. اعتنق آخرون النزعة السلمية وعاشوا فى تجمعات وغيَّروا أفكارهم (باستخدام المخدرات) وحلموا بمدينة فاضلة جيدة. فمن ناحية خَيَّم العنف والديموجاجية على فترة الستينيات ومن ناحية أخرى خلقوا، معنى جديدًا لمفهوم العدالة

ومعاداة الحرب والميل إلى السلم والأمل، لا نحتاج أن نقول، إنها كانت فترة معقدة.

مرة أخرى، كان المسرح فى قلب العاصفة. فقد ظهر جيل جديد من المخرجين والمنتجين وكُتاب المسرح ذوى الرؤى. وفى وقت مبكر من العقد، هاجم كُتاب المقاومة السود بشدة المؤسسة الأمريكية لسياساتها العنصرية واتهم فنانون ليبراليون النظام الاجتماعى والسياسى للنفاق والطغيان. وبحلول عام ١٩٦٨، استخدم عشرات المخرجين والمنتجين موضوعات العُرْى والعلاقات الجنسية بحرية فى أعمالهم. استخدم العديد هذه التقاليد الجديدة كصور مجازية للاعتراض على الظلم الاجتماعى والحرب ، فقد عملت بالنسبة للبعض كنافذة يمكن لهم حتى الآن أن يروا من خلالها عُصَابًا لا يمكن وصفه. وما زال آخرون يستخدمون مشاهد مثيرة حتى يدغدغوا جماهيرهم فقط. وهكذا مزج المسرح الراديكالى لفترة الستينيات بحرية الرُّخَص الأخلاقية للعشرينيات من القرن العشرين بالنشاط السياسى للثلاثينيات من نفس القرن؛ ليخلقوا أكثر مسارح القرن تفجرًا.

وبالرغم من أن نيويورك قد تواءمت مع هذه التجارب العنصرية برضًى، فإن المسئولين فى المدن الأخرى رأوا هذه العروض كمحاولات قام بها مخربون للتحريض على الفوضى المدنية والأخلاقية. يرى هؤلاء المسئولون، النقد السياسى والاجتماعى شديد العداء الذى يُقدم على خشبة المسرح كمجرد عَرَضٍ آخر لوجود ثقافتهم تحت حصار ومعرضة لخطر الانهيار التام المميت. لا يمكن السماح لفنانى المسرح هؤلاء بتصدير رسالة الفوضى الخاصة بهم إلى الأمة. فيجب توقيفهم.

وبالرغم من ذلك، كانت فترة الستينيات نتاج العديد من التغييرات المحلية والعالمية. فعلى المستوى العالمى، بدأت هذه الفترة بإشارة مثيرة للقلق إلى الولايات المتحدة. وفى عام ١٩٥٩، قال "نيكيتا خورشوف" لسفراء الأمم المتحدة: "سواء أعجبكم ذلك أم لا، فالتاريخ فى جانبنا. سوف ندفنكم". وخلال هذا العام قطعت الولايات المتحدة أيضًا علاقاتها مع الحكومة الثورية الجديدة فى كوبا، دافعةً بكاسترو إلى أحضان روسيا المترقبة. كسب السوفيت الذين كانوا يسيطرون بالفعل على ١٣٤ مليون نسمة فى شرق أوروبا، الآن مكانًا يرغبون فيه فى نصف الكرة الغربى. ربما يكون الحدث الأكثر مأساوية قد حدث عندما اصطدمت قوى "فرانسيس جارى" فى أراضى العدو، وكان يقود طائرة أوفدتها الولايات المتحدة من تركيا كى تقوم بتصوير قواعد الصواريخ داخل الاتحاد السوفيتى. اعترف "جارى" بأنه جاسوس. ونتيجة لذلك، سخر خروشوف من الولايات المتحدة للاستهانة بالقانون الدولى. وفى أبريل ١٩٦١، قَبِل الرئيس "چون كيندى" بتسوية إضافية للأمة بالسماح بغزو "خليج الخنازير" Bay of Pigs الذى أُسيء التخطيط له، والذى كان من نتيجته موت وأَسْر مئات المغتربين الكوبيين. وبدت سياسة الولايات المتحدة الخارجية عاجزة بلا أمل فى التعامل مع الساحة الدولية سريعة التغيير.

كانت الظروف المحلية بنفس القدر من التعقيد. ففى ١ فبراير ١٩٦٠، أى بعد أقل من أسبوعين من تولِّى چون كيندى منصبًا لرئاسة، طلب أربعة طلاب أمريكان من أصول أفريقية من كلية شمال "كارولينا" أن يُقدم لهم طعام الغداء فى ركن "وولورث" المخصص للبيض فى جرينسبرج. ما بدأ وكأنه شيء عادى،

كمطلب رمزى لحق من الحقوق المتساوية تحول إلى سلسلة من الأحداث غيرت مجرى العدالة الاجتماعية فى الولايات المتحدة. ففى خلال أربعة عشر يومًا، انتشرت الاعتصامات فى كل أرجاء الولايات المتحدة. وبعد عشرة أسابيع، وقعت احتجاجات شارك فيها ما يفوق ٥٠ ألف شخصٍ فى كل ولاية جنوبية وبدأت حركة الحقوق المدنية[١].

وبين عامَىْ ١٩٦٠ و ١٩٦٣، نظمت أعداد متزايدة من الأفراد الأفريكان والبيض مسيرات فى الجنوب. وقد انتقوا الأنشطة التجارية التى ترفض تشغيل السود أو تقديم خدمات لهم وقاموا بالمرابطة أمامهم ومقاطعتهم ونظموا مسيرات لتسجيل الناخبين. كان من بينها "فرسان الحرية" التى نظمتها لجنة مختصة "بالمساواة العرقية CORE والتى احتجت على التمييز العنصرى المستمر. ففى "برمنجهام"، كان "پول كونر"، رئيس بوليس آلاباما، قد عقد صفقة سرية مع كوكلاكس كلان الذى سمح لجموع البيض بمهاجمة جماعة متعددة الجنسيات من "فرسان الحرية". تمت إذاعة الهجوم على التليفزيون فى كل أنحاء البلاد، واطَّلعت الأمة على العنف الذى تحملته حركة الحقوق المدنية[٢].

فى البداية حرص الرئيس كيندى على أن يكون بعيدًا عن حركة الحقوق المدنية، إلا أن أخاه المحامى العام "روبرت كيندى" كان أكثر عدوانية. ففى سبتمبر ١٩٦٢، عندما منع "روز بارنت" حاكم مسيسبى شخصيًا "چيمس ميرديث" من التسجيل فى الدراسة فى جامعة "مسيسبى" المخصصة للبيض فقط، أرسل "روبرت كيندى" ٥٠٠ مارشال إلى أوكسفورد. وبعد مهاجمة جموع من البيض فقط، كان معظمهم من الطلاب، وجرح ١٦٠ مارشالاً، أمر الرئيس٥٠٠٠ كتيبة عسكرية بالتحرك القضاء على العنف[٣].

ظل التزام الحكومة بالحقوق المدنية ضعيفًا، إلا أن "مارتن لوثر كينج" قد أجبر الإدارة على التدخل. وبرؤية شاملة لوسائل الإعلام (والأمة) ، أمر الرئيس كونر مرة أخرى الشرطة بمهاجمة المحتجين المسالمين، الذين كان الكثيرون منهم من الأطفال، بالكلاب والهرّاوات. كان رد فعل نشطاء الحقوق المدنية فى باقى أنحاء البلاد تقديم ما يفوق الـ ٧٠٠ احتجاج فى الشهر التالى. رد الرئيس على ذلك، بإرسال مشروع شامل لقانون للحقوق المدنية إلى الكونجرس فى يونيو ١٩٦٣، وحتى يُظهر الأمريكان دعمهم لمعيار الرئيس، احتشد تقريبًا ٢٥٠ ألف أمريكى فى المول القومى فى واشنطن "د. س". وسمعوا د. "كينج" يُخبر الشعب الأمريكى بأن لديه حلمًا(٤).

لم يعش الرئيس كيندى ليشهد تمرير قانون الحقوق المدنية. فقد تعرض للقتل فى "دالاس" فى ولاية "تكساس" فى ٢٢ نوفمبر ١٩٦٣، وكان مقتله أول حالة قتل من العديد من حالات القتل السياسى التى هزت القرن. وبالرغم من أن الرئيس "چونسون" نفسه وهو جنوبى، كان يدعم مشروع القانون، إلا أن أعضاء مجلس الشيوخ الجنوبيين قد أعاقوا المشروع لمدة واحد وثمانين يومًا. وعندما تم أخيرًا تمرير مشروع القانون عام ١٩٦٤، تغير المجتمع الأمريكى بشكل جذرى عن طريق القضاء على التمييز العنصرى القائم على العِرْق والجنس. وهو انتصار لم تتقبله النساء الأمريكيات اللاتى، مثلهن مثل السود، كن يُعاملن كمواطنات من الدرجة الثانية. وعندما سعى المسئولون فى استفتاء الرأى العام فيما يتعلق بالضرائب ومعرفة القراءة والكتابة المستعملة وأذواق التفسير الرسمية كى يخربوا أهداف مشروع القانون، نظم "د. كينج" مسيرة من سيلما إلى "مونتجمرى"، عاصمة ولاية

الاباما فى مارس ١٩٦٥، مرة أخرى تهاجم فرق ولاية ألاباما ورجال الشرطة المحليون المحتجين المسالمين، بينما تنقل وسائل الإعلام الوطنية هذا العنف إلى أمة أصابتها الصدمة، استجاب الكونجرس لهذا فى أغسطس بإصدار قانون حقوق الانتخاب عام ١٩٦٥ ؛ والذى يقضى بمنح كل المواطنين حرية متساوية فى الوصول إلى صناديق الانتخاب(٥).

ولعدة أشهر، هنأ الأفارقة الأمريكان والنشطاء البيض أنفسهم بانتصاراتهم التشريعية والسياسية، ولكن خلال العام حدث أن فاز "ستوكلى كارميشيل" بالسيطرة على لجنة تنسيق الطلاب لعدم العنف (SNCC) وطالب بمنح جميع الطلاب الأفرو أمريكان استقلالاً وقوة. استأجرت "قوة السود" ، كما عُرفت الحركة بعد ذلك، "حركة الحقوق المدنية" التى كانت موحدة تحت قيادة كينج. لم يرغب هؤلاء الشباب الراديكاليون فى تحالف للبيض والسود. فقد أرادوا العيش فى مجتمع مختلف، مجتمع يحتفى ويحافظ على التراث الأفرو أمريكى وينبذ البيض. لاقى خطابهم العدوانى قبولاً لدى الآلاف من الشباب السود الذين لم يكن لديهم رغبة فى الاندماج فى مجتمع البيض. ونتيجة لذلك، اندفعت سلسلة من حالات الشغب بدافع العنصرية بالأمة كلها تقريبًا إلى السقوط فى حرب عنصرية شاملة(٦).

زاد الخوف والتوتر اللذان نتجا عن الصراع العنصرى فى هذه الفترة بشكل متفاقم، بسبب حركة حقوق الطلاب والتى غيرت وجه التعليم العالى الأمريكى لدرجة كبيرة. ويمكن القول، أن الحدث الذى أشعل بداية هذه الحركة وقع عام ١٩٦٤ فى جامعة "كاليفورنيا" فى "بركلى". فقد بدأ طالب الرياضيات "چاك

وينبـرج" فى جمع المال لدعم جهود الحقوق المدنية فى الجنوب. منعه إدارى الجامعة من الاستمرار، بالرغم من إصدار المحكمة العليا لقرار من زمن بعيد متضمنًا جمع الأموال، وكانت الأسباب السياسية بين تلك الأنشطة التى يحميها قانون الاعتمادات المالية الأولى. احتج وينبرج على القرار، وتلا ذلك مواجهة كبرى حرضت الإدارة ضد الطلاب الذين كان يدعمهم ٨٨٪ من أعضاء هيئة التدريس فى بركلى. تنازلت الإدارة فى الحال عن موقفها وبدأت حركة التعبير الحر بقيادة "ماريو سافيو" ومعها حركة حقوق الطلاب القومية. عُنيت الاحتجاجات الأولى بالعودة للحقوق المدنية، وحرية التعبير والسماح بالتجمع. وسرعان ما بدأ الطلاب فى التركيز على رسالة التعليم العالى. فطالبوا بفصول أصغر وتغير من التأكيد على أعضاء هيئة التدريس الذين تنحصر مهمتهم فى البحث، إلى أعضاء هيئة التدريس تكون مهمتهم التدريس، ودفعوا فى اتجاه إلغاء سلطة الوالدين فى تحديد أساليب حياة الطلاب [٧] .

حتى الآن، كانت أول جمعية وأكثر مؤسسات الطلاب راديكالية هى "جمعية طلاب من أجل الديمقراطية" (SDS)· وكانت جمعية طلاب من أجل الديمقراطية التى تأسست عام ١٩٦٢ فى "پورت هورون" فى "ميتشجان"، واحدة من الجمعيات الأولى التى أوضحت فلسفة اليسار الجديدة. فقد جاء فى بيان تأسيسها، وهو بيان "پورت هورون"، الذى كتب المُسوَّدة الخاصة به "توم هايدن"، جاء بأن الولايات المتحدة قد تأسست على مبادئ العدالة والحرية، إلا أنها انحدرت إلى بيروقراطية عسكرية غير ديمقراطية[٨]. فهى تعنِّف اليمين على تبنِّية موقفا متطرفًا وتنتقد اليسار لتقبُّله الوضع الراهن. وأكثر من ذلك، فهى تُعلن بأن

القيادة الليبرالية المستيرة لا تتأتَّى من اتحادات العمال، بل من طلبة الجامعات والجيل الجديد من الشباب الأمريكى(٩).

وخلال العاملين الأولين لوجودها، توحد أعضاء "جمعية طلاب من أجل الديمقراطية" مع نداء الرئيس "كنيدى" بالتضحية بالذات ثم مع دعم الرئيس "جونسون" للحقوق المدنية وحربه على الفقر. وبحلول عام ١٩٦٤، قامت قيادة جمعية طلاب من أجل التغيير بتغيير درامى فى موقفها عندما وسع جونسون مجال الصراع فى "فيتنام" بعد أن فاز بالانتخابات الرئاسية عام ١٩٦٤، فلم تعد ترى الحرب هزيمة عسكرية مفرطة الحماس وكنتيجة لسياسة خارجية فاشلة. كانت تعتقد بالأحرى أن الدولة قد بدأت الحرب وعززتها بسبب مجموعة صغيرة من شركات النخبة تستفيد من هذا التصعيد. وبحلول منتصف الستينيات من القرن العشرين، بدأ قادة جمعية طلاب من أجل الديمقراطية فى دعم تيار المقاومة ورعاية مسيرات جذبت إليها عشرات الآلاف من المعارضين للحرب فى "واشنطن د. س" و"شيكاجو" و"نيويورك" و"بوسطن" و"سان فرانسيسكو" و"لوس أنجيليس"(١٠). ومع عام ١٩٦٨، كان نتيجة معارضة الطلاب وجود، حالات شغب ومسيرات وتعليم إضافى واعتصامات واستيلاء على مبانٍ فى "هارفارد" و"ستانفورد" و"نورثويستران" و"سان فرانسيسكو" وجامعة "ستبت" وجامعة "ميتشجان" وجامعة و"يسكونسين" وجامعة كاليفورنيا فى "بركلى".

وبالرغم من ذلك، نادرًا ما كان هؤلاء النشطاء متوحِّدين حول أجندة محددة واضحة. ففى أبريل ١٩٦٨، تصاعد ما بدأ وكأنه احتجاج ضد بعض القوانين غير الضارة فى جامعة "كولومبيا" إلى إضراب طلاب شامل كان نتيجته أن تم

الاستيلاء على مبانى الجامعة وإغلاقها. وبعد ذلك بعام، طالب طلاب أمريكان أفارقة مسلحون من "جامعة كورنيل" بأن تقوم الجامعة بإنشاء برنامج لدراسات السود، مما يعنى تخليص المنهج الحالى من كل شيء ذى طابع عرقى نوعى أو نخبوى فى رأيهم. وافق أعضاء هيئة التدريس، الذين اجتمعوا بالفعل تحت تهديد السلاح ليقوموا بالتغييرات المطلوبة. وتعرض أعضاء هيئة التدريس والطلاب السود الذين رفضوا دعم مطلبهم للتهديد كما تعرض رئيس الجامعة للإهانة. ربما كان أكثر الأحداث المرتبطة بمظاهرات الحرم الجامعى مأساوية هو الذى وقع فى جامعة ولاية "كنت" فى "أوهايو". وفى ٤ مايو عام ١٩٧٠، وكرد فعل على اعتراف الرئيس "نيكسون" بأنه قد قام بتوسيع مجال الحرب فى فيتنام إلى "كامبوديا"، قام الطلاب فى حرم هذه الجامعة بإحراق مبنى ROTC. قام حاكم الولاية بنشر الحرس الوطنى. وعندما ألقى الجنود الغازات المسيلة للدموع على جمع من حوالى ١٠٠٠ متظاهر، شعر المتظاهرون بالذعر. ولسوء الحظ، شعر الحراس الشباب بالذعر أيضًا وأمروا بإطلاق النار على الطلاب العُزل. قُتل أربعة طلاب وجُرح تسعة آخرون[١١].

شجبت إدارة الجامعة المظاهرات الطلابية واعتبرتها سلوكًا قام به شباب مدلل ثرى لا يتحمل الحياة الأكاديمية الصارمة ولا يردون دخول ميدان العمل. لكن عندما اندلع العنف كان بإمكان هؤلاء النقاد أن يردوا بتعجرف: "لقد جلبوا كل هذا على أنفسهم". وبالرغم من ذلك، فقد كانت كيمياء سرعة التأثر التى تغلغلت فى العديد من الجامعات مجرد صورة مصغرة للموقف الداخلى المتفجر الذى جلبته حرب فيتنام ، فقد دعمت الولايات المتحدة ماليًا الحرب الفرنسية

الاستعمارية فى تلك الأمة خلال أواخر الأربعينيات وأوائل الخمسينيات من القرن العشرين. وبعد توقيع اتفاقيات چنيف عام ١٩٥٤، والتى قسمت ڤيتنام إلى ڤيتنام الشمالية وڤيتنام الجنوبية، دعمت الولايات المتحدة الجنوب والذى كان "نجو ديناديم" يحكمه، ضد الشمال الذى كان يقوده الشيوعى هو شىء "مينا". وفى محاولة لإظهار نظام "ديمو" غير الشعبى، أرسل كيندى حوالى ١٦,٠٠٠ كتيبة إلى ڤيتنام. وأضاف الرئيس "چونسون" بالتدريج على هذا الرقم، لكن فى ١٤ أغسطس ١٩٦٤، أعلن الرئيس أن قوارب الحراسة التابعة لڤيتنام الشمالية قد هاجمت المدمرة الأمريكية "مادوكسى" Madox فى خليج تونكين. وبالرغم من أنه كانت هناك شكوك فى دقة التقارير، أصدر الكونجرس قرار "خليج تونكين" فى ٧ أغسطس، مانحًا الرئيس سلطات غير عادية للتوسع فى الصراع[١٢].

كانت جمعية طلاب من أجل الديمقراطية قد بدأت فى القيام باحتجاجات ضد الحرب عام ١٩٦٥ فى "واشنطن د. س". ولم تبدأ مظاهرة طلابية واحدة فى أبريل ١٩٦٧ عندما نظم تحالف لنشطاء ضد الحرب مسيرات متزامنة فى "نيويورك" و"سان فرانسيسكو" جذبت إليها حوالى ٢٥٠٫٠٠٠ متظاهرة[١٣]. وفى أكتوبر من ذلك العام، نزح ما بين ٣٥ ألف و ٥٠ ألف متظاهر إلى البنتاجون لإظهار اعتراضهم على الحرب[١٤].

نتج عن الاحتجاجات المعادية للحرب أزمة قومية عام ١٩٦٨ . ومنذ ١٩٦٤ إلى ١٩٦٨، زاد عدد القوات الأمريكية من ٢٣ ألف إلى ٥٣٦ ألفًا. وبالرغم من ذلك، كانت الغالبية العظمى من الأمريكان لا يزالون يدعمون هدف الدولة من الحرب وهو الحد من انتشار الشيوعية فى آسيا، إلا أن توجه الأمة تغير بشكل جذرى.

فخلال مارس وفبراير عام ١٩٨٦، فقد شن ٨٤ ألفًا من القوات الفيتنامية و"الفيتكونج" هجومًا مكثفًا على القوات الأمريكية عُرف بهجوم تيت Offensive Tet . فقد غزوا ستًا وثلاثين عاصمة إقليمية من الأربع وأربعين عاصمة فى الجنوب وكذلك مئات المدن والقرى، قاتلين الآلاف من مسئولى الحكومة والمدرسين وضباط الجيش ورجال الدين المسيحى والرجال فى سن الخدمة العسكرية. وبالرغم من أن هذه القوى لم تكن قادرة على الحفاظ على الأراضى التى استولت عليها، كان الهجوم بمثابة ضربة مدمرة لجهود الولايات المتحدة. فقد أظهر أن الفيتناميين فى الجنوب والقوات الأمريكية لم يكن فى مقدورهم حماية السكان المدنيين وان القوات الشيوعية كانت لديها القدرة لتتحرك كما تشاء[١٥].

ووفقًا لاستطلاع لـ "الهاريس" يفيد بأن تأييد الحرب قد هبط من ٧٤٪ إلى ٥٤٪ فى فترة قصيرة استغرقت شهرين، وأن ٦٠٪ من الشعب اعتبر هجوم تيت هزيمة للولايات المتحدة. قال يوجين ماكارثى عضو مجلس الشيوخ عن ولاية مينو سوتا "وروبرت كيندى" عضو مجلس الشيوخ عن نيويورك، بأنهما يتمنيان لو كانا قد عارضا جونسون فى محاولته للحصول على فترة رئاسة ثانية عن الحزب الديمقراطى. ولمواجهة المعارضة المتزايدة لإدارته للحزب، أعلن الرئيس أن لن يسعى لانتخابات رئاسية أخرى فى ٣١ مارس[١٦].

وبالرغم من قرار "جونسون" استمر العنف فى الاندلاع. فقد قُتل "جون كيندى" و"مارتن لوثر كينج". واندلعت النيران فى كل أنحاء الأمة نتيجة للكراهية العنصرية. وازدادت المظاهرات فى الحرم الجامعى وأصبحت أكثر عنفًا ،

وتعـرض كل من يملك جـهـاز تليـفـزيون إلـى أعـمـال شـغب فـى المؤتمر الوطنى الديمقراطى فى شيكاجو عام ١٩٦٨ وأصبحت الأمة على شفا الانهيار.

التجارب الأولي

كان المسرح فى بداية الستينيات من القرن العشرين إلى حد كبير مشروعًا سهلاً وطبعًا تمامًا. وظلت مسارح برودواى جميعها يسيطر عليها طابع محافظ وتجارى. قـدمت المسارح الإقليمية القليلة - وهى مسرح آلى فى "هيوستن" ومسرح "آرينا" فى واشنطن ومسرح "مومرز" فى مدينة "أوكلاهوما" ومسرح تشارلز فى بوسطن ومسرح "برتوار ميلواكى"- قدمت بعض المسرحيات الأوروبية الجديدة وبعض الأعمال التى اعتبرت "برودواى" تقديمها مخاطرة شديدة. وبالرغم من ذلك ، كانت هذه المسارح تقع وسط مجتمعات شديدة المحافظة أكثر مما ينبغى لتسمح لأى دراما راديكالية أن تلقى بجذورها بها.

ومع ذلك، فصف آخر من الوحدات المسرحية وهى مسارح خارج - خارج "برودواى" off-off Broadway Theatres سرعان ما أصبحت مكانًا للتجريب الراديكالى. احتفظت مسارح "خارج - خارج" برودواى بولع بالإبداعات التلقائية والمباشرة. وبالرغم من أن مسارح خارج - خارج برودواى قد ساهمت بنصيبها فى المشاريع التجارية بنجاح، فقد كانت معروفة بصورة أساسية كمشهد يرعى المرح والهواية والأشكال المتعددة للانحراف التى تهدف إلى فضح المؤسسة القائمة. وفى عام ١٩٦٦، أورد ناقد صحيفة "صوت القرية" Village Voice مايكل سمث هذا الوصف:

"إن خارج - خارج برودواى ليست مكانًا أو فكرة أو حركة أو منهجًا أو حتى جماعة من الناس. فليس لديها برنامج ولا قوانين ولا صورة تحافظ عليها . فهى متنوعة كتنوع المشاركين فيها وهم يتغيرون باستمرار. ففى أفضل حالاتها تضمن وجهة نظر خاصة؛ وهى أن أساليب المسرح المحترف ليست كافية؛ وأن التكامل وحرية الاستكشاف والتجريب والنمو أكثر أهمية من الأشياء المحترمة والمؤثرة التى تحيط بها؛ وأنه أهم من كل شىء أن نقوم بالعمل"(١٧).

ربما كانت مسرحية "الوسيط" The Connection هى أول عرض أسر روح "خارج- خارج برودواى" تمامًا. كتب المسرحية "چاك جلبرت" وهو كاتب مسرحى عديم الخبرة تمامًا وقدمها على "المسرح الحى" Living Theatre اثنان من المؤمنين بالفوضى والرافضين للحرب والعنف، وهما جوديث مالينا وچوليان بيك فى يوليو ١٩٥٩(١٨). تصور مسرحية "الوسيط" مجموعة من المدمنين منتظرين فى شقة قذرة "لراعى بقر" وهو بائع مخدرات أسود- الوسيط - وهو فى طريقه ومعه هروين(١٩). كانت هذه المسرحية بالنسبة إلى آل بيك جوديث مالينا (كانت زوجة چوليان بيك) فرصة لمسرحة معتقداتهما السياسية والاجتماعية. حافظت "مالينا" التى أخرجت المسرحية، على فكرة أن المدمنين هم " ضحايا نظام يُدمر الفرد برقة مهلكة - هذا النظام هو الحضارة الغربية"(٢٠). أكد بيك، " أن حثالة المجتمع هؤلاء ، كما كان الجميع يرونهم، هم بشر قادرون على الإحساس بالمشاعر والأحاديث العميقة والمؤثرة ويستحقون اهتمامنا واحترامنا، علينا أن نتظهر أننا جميعًا فى حالة إلى الإصلاح"(٢١).

اعتقد كل من بيك وزوجته أن أسلوب المسرح يمكنه بالفعل أن يسلب الطغيان من طغيانه عن طريق القضاء على التوجهات الاجتماعية الجامدة التى تسيطر على السلوك.

أبدع جلبرت نصًا بدا له وكأنه مقطوعة من موسيقى الجاز أكثر منه مسرحية تقليدية[٢٢]. وهكذا، كان بالمقطوعة أحداث قليلة جدًا بالمعنى الأرسطى. امتلأت الأمسية بأحاديث فردية مطولة يدعمها بفرقة للجاز مكونة من أربعة أشخاص تظهر على خشبة المسرح يتحدثون مع الجمهور خلال العرض. كان الممثلون ظاهرين للجمهور عندما دخل أفراد الجمهور إلى المسرح وكذلك أثناء استراحة المسرح، دلفوا إلى العرض؛ مما يخلق انطباعًا بالارتجال الحر، شتت مالينا تمامًا التميز أو الاختلاف الوجودى الموجود بصورة نمطية بين الممثلين والجمهور. وعلى حين كانت اختراعاتها تبدو بشكل ما تبسيطًا بالنسبة لجماهير ما بعد الحداثة، فقد كانت مثيرة للجدل لأقصى درجة بالنسبة لهذه الفترة.

وتقريبًا أدرك النقاد من الصحف والمجلات الأسبوعية تميُّز مسرحية "الوسيط". فقد امتدح "كنث تينان" و"هارولد كلورمان" و"دونالد مالكولم" و"روبرت بروستين" باستفاضة "جلبرت" والمسرح الحى؛ لإبداعهم عملاً مسرحيًا يتجاوز باستمرار الحدود بين الحياة والفن[٢٣] . وبالرغم من ذلك. فقد شن نقاد الجرائد اليومية فى نيويورك هجومًا ما يملؤه الحقد. بالنسبة للغالبية العظمى منهم، فقد كانوا (ميَّالين) للتشكيك فى حقيقة أن بيئة المخدرات قُدمت بموضوعية شديدة وأن الكاتبة رفضت أن تستنكر أو تجد أعذارًا لحالة المدمنين. قال عنها "لويس كالتا"، ناقد جريدة التايمز: "ليست سوى خليط من القاذورات، فلسفة قصيرة العمر، كلام فارغ وعرض مُطَّول لموسيقى جيدة"[٢٤]. الأهم من ذلك أن هؤلاء النقاد قد ثأروا من العامية المرتجلة بالهجوم على الفن تذمر ولتر كير من أن مثل هذه العروض المسرحية تُعد مؤشرًا خطر، على نهاية العروض المسرحية التى أُعدت بشكل تقليدى:

"هناك اتجاه خفى جاد وأصيل متواصل تحت محاباة أنماط ومفاهضة أنماط زماننا، وهو اتجاه خفى لا يثق بالفن بصراحة كفن، وهو قناعة بأن كل ما تم الترتيب له يجب من ثم أن يكون مزيفًا. أدى هذا إلى فكرة - ليس فقط فى الدراما التجريبية بل فى وسائل الإعلام الأخرى أيضًا - اننا لا يمكننا ابدًا ان نجد الحقيقة فى التأمل والتفكير وبالتأكيد ليس فيما قبل التأمل والتفكير، لكن فقط فيما ينتج عن الارتجال، فيما هو مكتمل أو على الأقل مرتجل"(٢٥).

وخلال سنوات قليلة، كان "لآل بيك" أن يحولوا استراتيچية الارتجال إلى نمط جمالى قوى وإشكالى. فإن طريق التعتيم والتفادى التام لتقليد رسم الشخصيات لا يكون بمقدور نص جارح ومُنذر بعد الآن أن يوصف كعمل روائى يقدمه ممثلون يلعبون أدوارًا. كانت الرواية محجوبة تمامًا فى الواقع، كما بدا حجب الممثل والشخصية.

حصل كل من المسرح الحى و"جلبرت" على جائزة "أوبيز" Obies على جهودهما ومنح الأول دعوة للعرض على المسرح القومى فى باريس فى يونيو ١٩٦١, تقدمت الفرقة إلى وزارة الخارجية من أجل دعم رحلتها إلى باريس، إلا أن الحكومة أرسلت مسرحية "بشق النفس" The Skin of Our Teeth ومسرحية "صانع المعجزة" The Miracle Worker التى قامت ببطولتها هلين هايسز لنقابة المسرح؛ لتمثلا الولايات المتحدة بدلاً من المسرح الحى. لكن هذا لم يثن "آل بيك" عن عزمهما وجمعا مبلغ ٤٠ ألف دولار وهو المبلغ الذى تحتاجه الرحلة من مجمع الفنون فى نيويورك(٢٦).

وبالرغم من أن المسرح الحى كان هدفًا لمضايقات الشرطة خلال عامَىْ ١٩٦٨ و ١٩٦٩، إلا أن فلسفتهم الفنية قد بدأت فى التبلور والظهور مع آرائهم

السياسية الحرة مبكرًا عام ١٩٦٣ . وقع الاختيار على مسرحية "الشراع" The Brig لكنيث برون، والتى كان أول عرض لها فى ١٥ مايو ١٩٦٣ لتكون "العمل الدرامى الذى يصور تجاوزات السلطة التى تدعم نظامًا ظالمًا(٢٧). وكعمل مزعج بشدة، صورت مسرحية "الشراع" أحد الأيام فى حياة المساجين فى سجن مارين كوربس أو شراع .Brig ومثلهاا "الوسيط"، تُعد مسرحية "الشراع" بالكاد مسرحية بالمعنى التقليدى. فقد جعل المؤلف "المساجين" يمارسون سلسلة من الأفعال الطائشة ويفشلون فى القيام بذلك؛ مما ينتج عنه تعرضهم لعقاب شديد القسوة. لم تكن هناك حبكة تقليدية حيث إن العرض يصور النظام السادى الذى يسلب تمامًا شخصية أولئك المحاصَرين داخله.

تلقى النقاد العرض بشكل جيد وفاز بثلاث جوائز "أوبيز". وأنعش مبيعات التذاكر، إلا أن المسرح الحى قد دعا إلى مؤتمر صحفى فى يوم الثلاثاء ١٧ أكتوبر ١٩٦٣، كى يُعلن أنه مضطر إلى الإغلاق بسبب مديونية تصل إلى ٤٥ألف دولار. ولسوء الحظ، كان أكبر الدائنين هو IRS الذى كان يدين له المسرح بمبلغ ٢٨,٤٣٥ دولار(٢٨). يمكن وصف ما تبع ذلك فقط كأول مسرحية شاملة بالحجم الطبيعى قدمها آل بيك ليشرحوا إيمانهم بأن الفن والحياة السياسية جميعها جزء من تواصل أساس. وخلال ثلاث ساعات من الإعلان، أوفدت IRS وكلاء ليضعوا أيديهم على محتويات المسرح. ملأ "آل بيك" والعديد من أصدقائهم مبنى المسرح لأنهم على دراية مسبقة بتبعات المواجهة مع السلطات. تم استدعاء الشرطة لمحاصرة المبنى. بدأ الخبر فى الانتشار فى كل أنحاء ڤيلدج Village، وبدأ أنصار "بيك" يتوافدون واحتلوا المبنى طوال يوم الجمعة؛ ولكن مع صباح

السبت اكتشفوا أن الشرطة قد فشلت فى إغلاق مداخل السقف المؤدية إلى المسرح. فقرروا تحدى سلطة الحكومة بتقديم عرض "الشراع" لليلة أخيرة. قام أعضاء الفرقة وفريق العمل بتجميع الأجهزة التى قام وكلاء IRS بتفكيكها وعندما اكتشفت الشرطة ما حدث، كان أفراد الجمهور والصحفيون قد تسلقوا عبر السقف وأخذوا أماكنهم فى قاعة العرض. وبالرغم من صدور أمر بالقبض على آل بيك، أدركت IRS - وكانت على صواب فى هذا - أنها لن تجنى شيئًا إذا ما استخدمت القوة؛ ولذلك سمحت بتقديم العرض. وبوجود وكلاء فيدراليين وشرطة المدينة تحيط بالمبنى، افترض هذا العرض لـ "الشراع" آثارًا رمزية عميقة(٢٩).

تصرف آل بيك وفقًا لخطتهما بينما انتقلت الدراما الحقيقية إلى قاعة المحكمة. أدان أعضاء هيئة المُحلِّفين الإثنا عشر كلاً منهما. حكمت المحكمة على "چوليان" بالسجن ستين يومًا وعلى "جوديث" بثلاثين يومًا. وبالرغم من ذلك، فى وقت قياسى، تابع مُدَّعى الحكومى الشكوى الأصلية لجنحة الضرائب. نبعت كل التهم من "إعاقة موظفين فيدراليين من أداء واجباتهم"، مما أدى إلى استنتاج أن "آل بيك" كانا على حق عندما أعلنا بأنهما تعرضا لمضايقات بسبب سياستهما الحرة ولمضمون عرض "الشراع" المناهض للعسكرية(٣٠). تم حجب العرض حتى يسمحوا لهم بمرافقة المسرح الحى لتقديم عروضه فى لندن حيث قُدم العرض الأول لـ "الشراع" لجمهور إنجليزى متحمس. استمرت الفرقة بكاملها فى جولتها فى أوروبا. وفى مايو ١٩٦٤ ، عاد "چوليان" و"جوديث" إلى الولايات المتحدة ليدفعا ديونهما للمجتمع على تقديمهما "فنًا خارجًا على القانون". وفى نهاية

نوفمبر، مُنح المسرح الحى مزرعة على سبيل الإعارة فى قرية "هيست - سورمير"، وهى قرية كئيبة على ساحل بلجان. فى هذا المكان، بدا المسرح الحى نفيًا اختياريًا فرضه على نفسه. فلم يكونوا ليعودوا إلى الولايات المتحدة حتى عام ١٩٦٨ وعندما عادوا، كان انصهار الفن والإيديولوچية السياسية معًا قد اكتمل.

ربما كانت القضية ضد "آل بيك" مثالاً للرقابة المقنعة، فارتقاء المسرح الراديكالى فى نيويورك قد مضى دون عوائق. أما خارج نيويورك، فقد كان هناك تاريخٌ آخر تتم كتابته . فقد كانت المسرحيات التى تحوى حتى أقل إشارة إلى الانحراف الجنسى أو التغيير السياسى أو احتقار دنئ، كانت تُقابل بمنع فى الحال. وكانت الفرَق التى تريد تقديم مسرحيات مثيرة للجدل فى أبنية عامة تتعرض للهجوم الشديد. وعندما حاول "ريتشارد بار"، مخرج "قصة حديقة الحيوان" The Zoo Storty أخذ هذه المسرحية مع مسرحية "آخر شريط لكراپ" Krapp,s Last Tape إلى "بوسطن" ، كان المسرح الوحيد المتاح تملكه أبرشية للرومان الكاثوليك. أعلن متحدث باسم الكردينال أن العرضين غير ملائمين ليُقدما فى مبنى تملكه الكنيسة(٣١). وفى "روكبورت" فى ولاية "ماساشوستس " عام ١٩٦٢، صوَّتت لجنة الاختيار عدم السماح لفرقة مسرحية صغيرة من نيويورك عازمة على تقديم "قصة حديقة الحيوان" ومسرحية "مايكل شورتليف" "نادنى بالاسم الذى أستحقه" Call Me by MY Rightful Name، باستخدام قاعة عرض المدرسة الثانوية. وهى مسرحية عن علاقة حب بين ثلاثة أطراف متعددة الجنسيات(٣٢).

وفى أغسطس عام ١٩٦٣ فى "روثر فورد"، رفضت لجنة الترفيه فى "نيوچيرسى" السماح لمسرح محلى باستخدام مركز المجتمع لتقديم عرض "الفاسد"، وهى مسرحية مأخوذة عن قصة لأندريه جيّد. عارض المسرحية راهب كاثوليكى وكاهن ميثودى لأنها تتناول تأثير الشذوذ الجنسى على الزواج[٣٣].

تعرضت برامج المسرح فى المدارس والجامعات للخطر أيضًا. وقعت أحداث واحدة من أكثر القضايا التى حظيت بدعاية فى هذا القرن فى مدينة "واكو" بولاية "تكساس" فى جامعة "بيلور"، وهى مؤسسة رئيسة فى التقليد المعمدانى الجنوبى، ففى ديسمبر ١٩٦٢، افتتح قسم الدراما فى جامعة "بيلور" مسرحية "رحلة يوم طويل إلى داخل الليل" " A Long Day,s Journey Into Night ليوچين أونيل". وبعد مشاورات مع مجلس الأمناء الخاص به، أجبر الرئيس آبنر ماكول القسم بإغلاق العرض وسط فترة عرضه.

وفى خطاب إلى پول بيكر، رئيس قسم الدراما، أكد أن "قسم الدراما لا يجب أن يقدم المسرحيات التى تحوى "لغة مبتذلة أو مدنسة أو كافرة دون حذف العبارات المسيئة". وأكد أيضًا أن "المسرحيات التى تسخر من الديانة المسيحية هى أيضًا ممنوعة[٣٤]. آثار تصرف ماكول عاصفة من الخلاف داخل الجامعة. رآها مجلس الطلاب "كانتهاك صارخ للحياة الأكاديمية" وإساءة إلى الكنيسة المعمدانية"، "مما يتفق تمامًا مع قمع الأفكار". وفى ٧ مارس ١٩٦٣، قدم "باكر" وأحد عشر عضوًا من أعضاء هيئة التدريس فى قسمه استقالاتهم[٣٥].

وبالرغم من ذلك، ظلت فترة أوائل الستينيات خالية بصفة عامة من الخلافات المسرحية. فيما عدا "شورتليف" و"برون" و"جيلبرت" و"أولبى"، قام عدد قليل من كُتاب المسرح الأمريكيين بكتابة أعمال تهاجم الشذوذ الجنسى والبيض والسيطرة الذكورية فى الولايات المتحدة.

الحقوق المدنية وكفاح السود وحرب عصابات المسرح

بحلول عام ١٩٦٤، كانت الخريطة المسرحية قد بدأت فى التغير. فقد حطم اغتيال "كيندى" فى "دالاس" آمال أولئك الذين آمنوا بأن نهضة أمريكية فى متناول اليد. وبدأ المركز وكأنه ينفجر وأمكن سماع أصوات جديدة أكثر راديكالية. كان أميرى بركة أكثر هذه الأصوات إثارة للخلاف. مثَّل إصدار قانون عام ١٩٦٤ للحقوق المدنية ذروة المعركة ضد تمييز چيم كرو العنصرى والتفرقة العنصرية المؤسساتية. وبالرغم من ذلك، لا يمكن محو ثلاثة قرون من القهر بإصدار تشريع واحد، ودعت الدوائر الانتخابية الشمالية إلى التخلى عن عملية التكامل والاندماج لصالح قومية السود. أصبح مالكوم أكس المتحدث الرسمى الأكثر تأثيرًا لهذه المجموعة، وكان فى الأصل أحد أتباع الشيخ محمد وأصبح لاحقًا قائد مجموعته. كانت رسالة واضحة وبسيطة. إن البيض كانوا شياطين وكانوا مسئولين عن الذل والتدهور الذى تحمَّله كل السود. ووفقًا لذلك، طالب السود بأن يأخذوا بزمام أمور حياتهم بطرد كل آثار المجتمع والثقافة البيض من مجتمعاتهم[٣٦].

استنكرت حركة القوة السوداء كل أشكال تأثير البيض وسعت إلى خلق ثقافة سوداء جديدة تمامًا، تقوم على حرية الإرادة وحق تقرير المصير وتعريف الذات والاستقلال الثقافى. رأى "أميرى بركة" أن قوة السود وثقافة السود لا ينفصلان. وهكذا بدا تحويل المسرح إلى منتدى يُعلن فيه عن موت التفوق الأبيض (بدا) خطوة منطقية.

كان "أميرى بركة"، الذى كان اسمه عند الميلاد لو "روى چونز" عام ١٩٣٤، كاتبًا وشاعرًا مكافحًا وكان جزءًا من مشهد "جرينتش ڤيلدچ" البوهيمى عندما بدأت حركة قوة السود فى التشكل عام ١٩٦٣، كان قد كتب بالفعل مُسوَّدة من مسرحية "المعمودية" The Baptism و "المرحاض" The Toilet عندما أصبح مشتركًا فى ورشة عمل للكتابة المسرحية أقامها إدوارد أولبى ومخرجوه أمثال "ريتشارد بار" و"كلينتون ويلدر" فى مسرح "تشرى لان". وتأكد نجاحه ككاتب مسرحى بعد العرض الأول لمسرحية "الهولندى" Dutchman، والتى كتبها فى ليلة واحدة. تم افتتاحها فى مارس ١٩٦٤ على مسرح تشرى لان، وعلى الفور تسببت فى جلبة كبيرة.

إن حبكة مسرحية "الهولندى" هزيلة جدًا حيث تقابل امرأة بيضاء فاتنة وهى "لولو"، تقابل "كلاى" وهو طالب شاب أسود فى مترو أنفاق نيويورك. بدأت فى الحال بإغرائه حيث أخبرته أنها حقًا تعرف السود واتهمته بأنه يريد أن يبدو بمظهر المثقف فقط. فى البداية، تجنب ألعاب "لولو" الجنسية بالاختباء خلف مظهر لياقة الطبقة الوسطى لكنه أخيرًا افجر وأطلق العنان لرغبته العارمة.

تطعن "لولو" "كلاى" وتقتله. ومع اشتراك الركاب الآخرين فى الجريمة بسكوتهم، سوَّت أمر الجسد وأخذت تعد نفسها لتبدأ طقوس قتل جديدة مع الرجل الأسود التالى الذى يدخل إلى العربة.

أربكت المسرحية النقاد، إلا أنها فازت بجائزة "أوبى" Obie Award عام ١٩٦٤ وزادت مكانه "جونز" ككاتب ثورى أسود. وأصبح مشهورًا بهجومه على كل ما هو أبيض، والذى أظهره فى كتاباته وفى جلسات النقاش العديدة التى كانت تعقد فى نوادى "ڤيلدج". ففى إحدى المناسبات، أرادت امرأة بصدق أن تعرف ما إذا كان هناك شىء يمكن للبيض أن يفعلوه كى يساعدوا السود على التخلص من مشاعر الكراهية هذه. كان رد فعله نموذجًا للغضب ضد البيض الذى يتملكه الآن. رد عليها: "يمكنكم المساعدة بأن تموتوا فأنتم سرطان. يمكنكم مساعدة شعوب العالم بموتكم[٣٧].

تم افتتاح مسرحية "المرحاض" ومسرحية "العبد" The Slave فى ١٦ ديسمبر ١٩٦٤ على مسرح "ماركس". انتاب النقاد الفزع سواء كانوا ليبراليين أو محافظين . صنَّف "جورج دينسون" من صحيفة "تعليق Cmmentary" أميرى بركة" كعنصرى أسود. وأعلن : "هذا هو ما يعنى أن تكون خطيًا، هو أن تحاول فى لا شىء وتحل لا شىء بل تضخِّم حديث المتعصب"[٣٨]. كتبت "ميرنا بينْ" فى "ناسيونال ريڤيو": كان فوضويًا وشهوانيًا فى النبرة واللغة والأسلوب. قدمت هاتان المسرحيتان كابوسًا للمنطق والعكوس"[٣٩]. وبرغم كونهما مثيرتين للخوف والتمرد كما بدتا للعديد من المشاهدين، فقد استمتعتا بفترة عرض طويلة وناجحة فى نيويورك.

لم يكن هذا هو الحال فى "لوس أنجيليس" عندما افتُتحت مسرحيتا "الدانمركى" و "المرحاض" فى مارس ١٩٦٥، فخلال الصيف السابق على العرض، كانت هناك أعمال شغب بلغت ستة عشر فى المدن، بما فى ذلك أعمال الشغب فى هارلم وروتشستر. وبالرغم من ذلك ، فقد تفادت "لوس أنجيليس" الجولة الأولى من الاضطرابات. تحدث رجال الشرطة بخشونة وألقوا باللوم على الراديكاليين السود فى الأزمة التى تمر بها الأمة. فلم يكونوا على استعداد للتفاهم وتقبل عروض جونز المسرحية المثيرة[٤٠]. وقبل أسبوع من الموعد المحدد لافتتاح العرض على مسرح "لاس تالاماس"، قام مالك المسرح بإلغاء عقده بسبب لغة المسرحية وموضوعها. قام المخرجون برفع قضية للأضرار التى لحقت بهم ثم حجزوا مسرح "وارنر" الذى يسع ٣٣٥ كرسيًا لتقديم العرض. أعلن مالك المسرح كأى وزير أن أحدًا قد "اقترح" عليه أن يقوم بإخلاء مستأجريه قبل أن تتم مراجعة التصريح الخاص بالمبنى. وبالرغم من أن المسرحيتين قد افتُتحتا فى الموعد المحدد لهما، إلا أن الشرطة قد أغلقت العرض بعد تقديم حفلتين لأن المخرجين قد فشلوا كما يزعمون فى الحصول على تصريح. وبعد أيام عديدة من المفاوضات المتوترة، منح مفوض الشرطة المخرجين تصريحًا بالعرض لمدة ٦٠ يومًا، لكنه حذرهم بأنهم سوف يتعرضون للمراقبة طوال هذه الفترة للتأكد من أنهم لا يخالفون القانون. قال "سبسيل سميث" من جريدة "لاس فيجاس" تايمز إن مشروع القانونين التوأم "انفجر مثل ثورتَىْ غضب للسود... فى مساء مؤثر لدرجة لا تُصدق ومرعب ومحبط وقاهر للقوة المسرحية [٤١]. ربما كان البرنامج (كان) قويًا جدًا كله. ففى ٥ أبريل أعلن المخرجون لصحيفة "تايمز"، بأن "لوس أنجيليس" "تايمز و"هوليوود زيتزنز نيوز" لم يعودوا يقبلون أى إعلانات عن

المسرحيات. احتجت رابطة مؤلفى أمريكا كما فعل "هوارد توبمان"، لكن العرض انجرف إلى قاع النسيان[٤٢]. مرت بالكاد ثلاثة أشهر قبل أن تندلع أحداث الشغب فى "وات". من الغريب أن أميرى بركة قد تنبأ بالمستقبل؛ لكن قليلين جدًا كانوا يريدون أن يستمعوا.

يبدو أن الخلاف دائمًا ما يحيط بمسرحيات أميرى بركة . ففى مايو ١٩٦٨فى المدرسة الثانوية فى "ويلسلى" فى ولاية "ماساشوستس"، وهى ضاحية مزدهرة للطبقة المتوسطة فى بوسطن، وقبل عشر دقائق من عرض مسرحية "العبد" أميرى بركة - اندلعت عاصفة من الجدال الذى شغل المجتمع على مدار ما يفوق الخمسة أشهر. تم تغيير البرنامج كاستجابة لتوجيهات الولاية بأن المدارس الثانوية تخاطب آثار الاضطرابات المدنية. نظم قسما اللغة الإنجليزية والدراسات الاجتماعية فى المدرسة الثانوية بالتعاون مع جمعية اجتماعية وهى لجنة مناهضة التمييز العنصرى،(نظما) برنامجًا شاملاً. تضمن البرنامج خطبًا وحلقات نقاش وفيلمًا والعديد من القراءات الشعرية والعروض المسرحية التى استهدفت إعطاء مدرسى وطلاب المدرسة الثانوية بصيرة أفضل لموضوعات التميز العنصرى . لم تَستخدم المدرسة أيًا من مواردها المالية (نقود الضرائب) فى هذا المشروع. أُقيم البرنامج يوم الجمعة الواحد والثلاثين، أى بعد شهرين تقريبًا من اغتيال "كيندى". وخلال يومين، تحولت ويلسلى إلى بوتقة للصراع بين الأجيال والأعراق[٤٤].

كانت البذاءات التى تضمنتها مسرحية أميرى بركة والتى لم يتنبأ بها أى من رعاة المسرحية قبل العرض، كانت محور الخلاف. فقد كان الكبار ثائرين لأن

الأمريكان الأفارقة قد تجرءوا على استخدام لغة إباحية عنيفة فى حدث تربوى. وفى صباح اليوم التالى، قدم أحد الآباء الغاضبين شكوى بأن العرض خالف قانون ولاية "ماساشوستس" الذى يحظر الإباحية لأنه "إباحى وخليع وفاسق". حضر حوالى ٢٠٠ شخص نصفهم من الطلاب، اجتماع لجنة المدرسة الذى تلا ذلك. قرأ متحدث باسم الطلاب بيانًا قد أعدوه من قبل، يُخبر اللجنة بأن اعتراض أولياء الأمور على الأجزاء الإباحية والعنف لم يكن "مبررًا" ولا يوجد دليل عليه":

> **"نشعر ان الاعتراضات التى أثارها الأباء ، سواء كانوا قلقين من الإباحية أو العنف هى اعتراضات على الواقع وعلى التصوير الصادق للحياة. فقد كانت مسرحية "العبد" تجربة تربوية بالفعل، شىء بدا أو يجب ان يكون محور اهتمام الناس... هل يعتقد الآباء انهم يجب أن يحموا ابناءهم مما هو حقيقى، ومما يحدث باستمرار خارج اسوار المدرسة ومن الكُره ومن القضايا ومن المواجهات ومن الحياة؟"(٤٥).**

أوردت إحدى الأمهات أن الكلمات ذات الأحرف الأربعة أحرف التى استخدمها الممثلون فى العرض هى كلمات مألوفة لدى المراهقين، "لكنها لا تستخدمها الأسر عادة على طاولة العشاء". ترى هذه الأم على الأقل أن اللياقة والسلوك المحترم يفوقان بكثير المعلومات التى كان على أميرى بركة تقديمها عن الغضب الذى يشعر به الأمريكان السود.

حضر اجتماع مجلس "سلكتمن" الذى عُقد فى نفس المساء المدرسون وأولياء الأمور الذين وجهت المدرسة لهم الدعوة فقط ولم يحضره أى من الطلاب. استنكر المدرسون أن حقوقهم قد سُلبت منهم لأنهم وأولياء الأمور كانوا "بمثابة

جمهور محبوس، ولم يكن بإمكانهم أن يغادروا". وأكد أولياء الأمور أن البرنامج قد عرَّض أبناءهم إلى لغة ومواقف ليست مناسبة على الإطلاق. رثى أحد الآباء "الأخلاق والكرامة. قذارة وانحلال، مسائل جنسية عن العلاقة الحميمة ليست جزءًا من النظام التربوى... ألا يوجد حد تقف عنده الليبرالية"؟[٤٦].

كانت المحنة قد بدأت لتوها. وحضر اجتماع "سلكتمن" التالى يوم الأحد ١٠ يونيو حوالى ١,٢٠٠ تقريبًا. Hحتل العديد من مئات الطلاب الصفوف الأولى ليُظْهِروا دعمهم للمدرسين الذين اتهمتهم إدارة المدرسة وأولياء الأمور بارتكاب مخالفات، لكن عدد الكبار قد فاق عدد الطلاب بحوالى ألف شخص[٤٧]. اقتبس طالب حديث التخرج من مدرسة "ويلسلى" الثانوية عُرف بالطالب المثالى، جملة من المسرحية وشرح بهدوء بأنه سمع أول كلمة بذيئة فى حياته فى مدرسة "ويلسلى" عندما كان عمره خمس سنوات. وعلى حين بدأ يوضح أصل الكلمة ومعناها اللغوى"، تصاعدت همهمات من الكبار وصلت حد الصخب. وانتشر بين عبارات السخرية عبارات مثل "اقتلوه!" و "أخرجوه من هنا!" و "امسكوا به". تم إبعاد الطالب من قاعة الاجتماع مكبلاً بالقيود ومتهمًا بالإخلال بالنظام [٤٨]. قامت الشرطة ويلسلى بعد ذلك بتوجه الاتهام إلى خمسة من المدرسين وقادة المجتمع لإفسادهم أخلاق القُصَّر[٤٩].

وفى سبتمبر التالى تمت مناقشة الحدث على نطاق واسع. قدمت محطة التليفزيون العام فى "بوسطن" WGBH فيلمًا وثائقيًا مدته ٩٠ دقيقة يوضح الحدث مثار الجدال بالتفصيل. أذاع البرنامج الأجزاء المثيرة للجدل فى مسرحية "العبد" بكل ما فيها من عبارات إباحية أيضًا. (من الواضح أن WGBH، لم تكن

تريد أن تُتهم بالإباحية بينما يعرض التليفزيون برنامج عن الإباحية). شكل رأيان الجزء الرئيس من البرنامج. صور الأول أولياء الأمور من "ويلسلى" و"روكسبورى"، وكانوا فى الغالب من القطاع الأسود فى "بوسطن". يرى ناقد صحيفة بُوسطن جلوب" Boston Globe، "برسى شاين" أن أولياء الأمور والمدرسين البيض قد شغلوا أنفسهم بالحفاظ على نظام تربوى ورث المعرفة التقليدية والسلوك اللائق. كانت مناقشات الطلاب أكثر تفجرًا بكثير . فلم تكن اللغة هى ما يعنيهم حيث استخدم الفريقان كلامًا مرتبًا لملء الفراغ (وأيضًا حذفت) بينما يناقشون وضع العلاقات العرقية فى أمريكا، فى بوسطن و"ويلسلى"[٥٠]. وفى وقت مبكر ذلك الصباح، ألغى القاضى دانيال رايدر التهم الموجَّهة إلى المتهمين الذين اتُّهموا بإفساد أخلاقيات القُصَّر؛ لأنه ليس هناك صلة بينهم وبين إبداع وتقديم العرض على خشبة المسرح بالفعل. وبالرغم من ذلك، فقد أعلن القاضى بأن المسرحية إباحية بالتأكيد[٥١].

قدم موضوع التمييز العنصرى مادة أوَّلية (خامةً) خامًا لفرقة للأداء الصامت فى "سان فراسيسكو"، وهى واحدة من الفَق المثيرة للجدل فى فترة الستينيات. بدأت الفرقة حياتها كفرقة ر. ج دافيز للأداء الصامت عام ١٩٥٩، كان دافيز قد درس فى فرنسا على يد "إيتين ديكروكس" وعمل كمساعد لها "ربرت" بلاو" و"جوليس إرفنج" فى الفترة الأولى لورشة عمل الممثلين. وبعد تجريبه بأساليب مختلفة، قررت الفرقة أخيرًا بأنها سوف تتبنى تقنية الكوميدى "دى لارتى". بدا ما فهمه دافيذ على أنه أصلها الذى يعود إلى الطبقة العاملة فى شوارع وحوارى إيطاليا فترة عصر النهضة، بدا مناسبًا لمهارات واهتمامات الفرقة. فقاموا

بالارتجال مستخدمين نصوصًا وسيناريوهات من أعمال موليير وجولدونى وأعادوا كتابة مشاهد وابتكار شخصيات مختلفة(٥٢).

لم يكن التوجه الذى أخذته فرقة الأداء الصامت فى عامها الأول جديدًا أو أصوليًا، لكن فى عام ١٩٦٤، بعد فترة قصيرة من بداية حركة الحقوق المدنية وحركة "بركلى" للتعبير الحر، بدأ دافيز (يحمل) إهانته على المؤسسات والمسرح الذى تدعمه. وبالرغم من أنها حافظت على صلتها بالكوميديا، أصبحت فرقة "سان فرانسيسكو" للأداء الصامت "مسرح جوريلا"، وهى فرقة للممثلين الراديكاليين الذين يقومون بالإضراب لأقل شىء مسببين فوضى ومُتَحدِّين المعاقل السياسية والثقافية القائمة. قال دافيز: "نحاول بطريقتنا المتواضعة كى ندمر الولايات المتحدة الأمريكية"(٥٣).

شعر دافيز أنه إذا كان لمثل هذا المسرح أن يكون مؤثرًا يجب أن يسمح للجمهور بالاشتراك فى بيئته ولا يطلبوا منه الدخول على عالم غريب فى قاعة عرض برجوازية. ومن ثَم، قدموا عروضًا مجانية فى حديقة عامة حول سان فرانسيسكو. وقعت أول مواجهة للفرقة مع الشرطة فى أغسطس ١٩٦٥، وافقت لجنة حدائق "سان فرانسيسكو" أن تترك الفرقة تقدم عرضها فى مناطق الحدائق، لكنها سحبت موافقتها عندما اكتشفت أن العرض هو مسرحية :كانديلايو" Candelaio لچيوردانو برونو وهى مسرحية عنيفة بشكل خاص، قد تحولت إلى مسرحية عسكرية أمريكية معاصرة. وفى أغسطس تم القبض على سبعة أعضاء من فرقة الأداء الصامت ووُجِّهت إليهم تهمة تقديم عرض مسرحى دون تصريح. قامت الفرقة بتضخيم عملية القبض بدرجة كبيرة. وأعطوا

تصريحات صحفية ودعوا إلى عقد مؤتمرات صحفية. أُدين دافيز فى ١ نوفمبر ١٩٦٥، كلفت هذه الإدانة فرقة الأداء الصامت أول منحة حصلت عليها وقدرها ١,٠٠٠ دولار من فندق وموتيل تاكسى التى تُوزَّع على الفنون. الأهم من ذلك، تم منع الفرقة من تقيم عروضها فى حدائق المدينة. وفى فبراير ١٩٦٦، رفع اتحاد الحريات المدنية الأمريكية قضية ضد لجنة الحدائق لتبحث فى السبب الذى من أجله منعت فرق الأداء الصامت من الحصول على إذن بتقديم عرضها فى حدائق المدينة. تم إلغاء اللوم سريعًا"(٥٤).

ومثله الفنانين الملتزمين سياسيًا الآخرين، أراد دافيز إلقاء بيان حول الحقوق المدنية. كان غير قادر على الاستقرار على نص مناسب، فاختار هو وفرقته أن يكتبوا عرضهم وأن يكون غنائيًا A Minstrel . ستكون كوميديا أمريكية تقوم على عقود من التاريخ الغنائى الكامن فى الضمير الجمعى للمسرح الأمريكى. كان مقررًا أن يكون له الريرتوار الخاص به للشخصيات النمطية، والإيماءات المبالَغ فيها والأقنعة هى عبارة عن وجوه سوداء(٥٥).

غالبًا ما يظهر فريق الممثلين الذكور من البيض فى العرض الغنائى التقليدى بماكياج أسود، وغالبًا ما يجعلون الأمريكان السود غير ودودين وغير مثقفين ومعاقين. فكك العرض الغنائى هذا التقليد كى يخدم أهداف فرقة الأداء الصامت السياسية. فى العرض الغنائى التاريخى، كان المتجول يظهر عند الافتتاح يتوج العرض السود" الذين يجلسون فى نصف دائرة حول "مُحاوِر" ورجل أبيض بهى الطلعة كان محور النكات والإهانات . احتفظت فرقة الأداء الصامت بهذا التقليد، لكنها غيرت الجمل بين الجنسين والأعراق بجعل مُذكر الفرقة -

وهم رجل وامرأة أمريكيان أفريقيان وقوقازيان (المذكر) - يقوم بأداء دوره وهو يضع المساحيق. ونتيجة لذلك، كان الجمهور غير قادر على استخدام العرق والنوع لتحديد رد فعلهم على العرض. هذه الإهانة للعلاقات التقليدية والتى تبعها تقديم عرض "چو الأسود العجوز" Old Black Joe وهى قصة شعرية تمتدح "الأسود الطيب"، تبعها "خطاب" يلقيه المُحاور ويؤكد فيه على تفوق البيض، لكن بينما يُلقى خطابه قام الممثل الواقف خلفه بمحاكاة الإستمناء.

من السهل أن نقول أن أكثر المقاطع إثارة للجدال فى عرض "العرض الغنائى" هو مشهد Chick / Stud . فى هذا المشهد يُقنع ممثل يضع على وجهه مساحيق امرأةً بيضاء فى حانة بالعودة معه إلى شقته. وبالرغم من ذلك، يقوم ممثل ذكر آخر يرتدى قناعًا أبيض على وجهه المغطى بالساحيق السوداء بدور المرأة. هذا التلاعب العديد لأنماط الجنس والعرق اصطدمت مع بعضها البعض فى كل منعطف، بينما تصبح الاعتداءات العرقية اللاذعة عن العرض الغنائى هو منبر الاعتداءات الراديكالية على مجتمع البيض[٥٦]. وفى ابريل ١٩٦٦، قدمت الفرقة "عرض غنائى" على مسرح كلية القديس مارتن، وهى كلية كاثوليكية فى "اولمبيا"، "واشنطن". وعل حين يستمر عرض المسرحية، بدأ الطلاب الغاضبون فى إصدار أصوات استهجان وتركوا قاعة العرض. وأخيرًا، تم إغلاق العرض فى منتصفه عندما قام الفنيون بإطفاء الأضواء. استثارت فرقة الأداء الصامت أيضًا غضب لجنة تقصّى الحقائق لمجلس شيوخ الولاية على أنشطة الولايات المتحدة والأمم المتحدة ؛والتى تتهمها باستخدام "إشارات إباحية ومجاورة الماركسية"[٥٧]. من الواضح أن سياسيى "كاليفورنيا" كانوا قد قرروا أن فنانى المسرح الراديكالى كانوا تهديدًا للأمن.

وسرعان ما انتشرت مخالفات الفرقة فى اتجاه الشرق. ففى سبتمبر ١٩٦٦، قدمت الفرقة عروضها فى العديد من المدن فى جولة لتظهر فى نيويورك مع لدبلك جريجورى . وخلال تقديم عرض "عرض غنائى" فى دينفر، جاءت الشرطة إلى خلفية المسرح فى مهمة لتوقيف العرض والقبض على أعضاء الفرقة. انسحب ممثل على خشبة المسرح وتحدى الشرطة أن تقوم بالقبض عليه أمام الجمهور. اعترض رجال الشرطة واستمر تقديم العرض. وفى نهاية العرض، هُرع الممثلون للاحتماء بالجمهور. أثارت خطة الفرقة رجال الشرطة حتى إنهم أخطئوا وألقوا القبض على أفراد سود من الجمهور، رغم أن الممثلين كانوا يضعون مساحيق سوداء ويرتدون شعرًا مستعارًا يبدو مرعبًا وذيولاً زرقاء[٥٨]. وتم القبض على أفراد الفرقة بالفعل ووُجِّهت إليها تُهَم الإباحية وتقديم أفكار "تدعو للانحراف والفساد".

ظهور الراديكاليين

وعلى حين أصبحت فرقة الأداء الصامت (الإيماء) مظهرًا ثابتًا لفوضى الثقافات المتباينة فى خليج "آريا"، كانت مدينة "نيويورك" هى التى كانت تكشف الغطاء عن الغلاف المسرحى[٥٩]. وبدا أن عرضًا مسرحيًا قليل الدعاية قُدم على مسرح بِردج Bridge Theatre فى "سانت مارك"، بدأ بإشعال نغمة معاداة الحكومة التى سادت فى السنوات القليلة التالية. وفى حوالى الساعة ١:٤٥ صباحًا، أشعل "چوز رودريجوز - سولتيرو" علمًا أمريكيًا احتجاجًا على تورط الأمة فى ڤيتنام كجزء من عرضه، "ل. ب.ج": مشاهد متعددة حية متتابعة فى

مــفــارقــة حـب وكُــرْه الـولايات المتـــحــدة - LBJ : Alive - Multi - Screen Scrambled - Love - Hate Pardox USA . ووفــقــًا لمحـــرر جــريـدة "صــوت القـرية" إن الجـمـهـور الذى لم يشـهـد من قـبل مـثل تلك الإشـارة الدراميـة المعـادية لأمــريكا، قــد شـعــر "بالرعب" . لعن أحــد المشــاهدين رود ريجــوز- ســولتـيــرو "كـيـسـارى ... كـادح". فـفـى خـلال سـاعـات قليلة، أصـدر قـسم التـصـاريح أمـرًا "تعليليًا" يطلب أن يوضح المسرح لماذا لا يتم إلغـاء تصـريح المسـرح لتشـويه العَلَم الأمـريكى. أعلن "وليام كونسلر"، الذى يمـثل مـسـرح "بريدج"، أن حـرق العلم كان "إشارة رمزية فى عرض مسرحى". فى المستقبل، أصبح تشويه وتدمير الأيقونات الهامـة وإظهـار عدم الاحتـرام لأهميتها الدينية والوطنيـة، أصبـح عـلامـة هامـة للعرض الراديكالى(٦٠).

أكـمـل عــرض "مــرحـى أمــريـكا" Americe Hurrah والذى قـدمـه "چـوزيف شـايكن" على المسرح المفـتوح هذا الاتجـاه. بـالرغم من أن چين – كلود فـان إتالى قد كتب المسـرحية، فلم يقـم بدروه ككاتب مسـرحى تقليدى. فبدلاً من أن يفعل ، حضـر فصـول الفـرقـة لاستكشـاف العديد من المواقف الفنية والاجـتمـاعيـة عن طريق الارتجال. ونتيجـة لذلك، وضـع "فـان إتالى" "مـسـرحيـة " اسـتخـدمت روح الفـرقـة كمنبـر لـهـا. ألغى النتـاج النهـائى تقـاليد الخطر الروائى والشـخصـيـات المستقرة نفسيًا. عـاش الجمهور تجربة مع مجموعة مختلفة من التغييرات الأشبه بالكابوس التى تُعلق بشكل منحرف وشاذ على الحالة المتردية للمجتمع الأمريكى.

ستلهـمت الفـرقـة العـرض الأول "مقـابلة" Interview من تدريب أداء المسـرح الحر. فهى تُفتح على جماعة من الذين يتقدمون لطلب وظيفة وهم يجيبون عن

أسئلة فى لقاء تافه يكشف عن عبث الموقف المسىء. يقوم الممثلون بالإشارة إلى بعضهم البعض ثم يتلاشى المشهد فى شارع المدينة، ثم على حفلة. كانت التوجيهات التقليدية تجاه الشخصية والرواية غائبة تمامًا؛ حيث عبر الممثلون عن أفكارهم بينما تمر أحداث المسرحية. كشف المشهد الثانى تليفزيون T.V، سطحية جهاز التليفزيون بمقابلة ذكاء الممثلين والمخرجين برسالة الإعلام البسيطة. أما العرض الأخير "موتل" Motel فكانت الأكثر جرأة، تصف مالكة لأحد الموتيلات الجديدة مؤسستها بأنها الأفضل حيث توجد كتب فى كل حجرات وحَمَّام يُنظف ذاتيًا - بينما يقوم نزيلان بتدمير حجرتهما وينتهيان وهما يمارسان الجنس فيما تبقى من سريرها. وبالرغم من ذلك، كان الممثلون يرتدون ملابس كبيرة الحجم بما فى ذلك رؤوس ضخمة، وكان الحوار مسجلاً.

كانت الرسائل الاجتماعية والمسرحية لعرض "مرحى أمريكا" سريالية الطابع لدرجة رهيبة. فقد استخدم "فان إتالى" ورفاقه فى المسرح المفتوح الارتجال كوسيلة لتحرير طاقة المسرح ولتطوير مادة مسرحية ذات مغزى. وجهر الممثلون فى أداء موحد. وبينما لم تقم الفرقة بتغليف مسرحية "مرحى أمريكا" بمثل سياسية جامدة، وصف "كايكن" العرض بأنه "مُوجَّه إلى تدمير الرأى العام... تشاركت المجموعة فى التوجه السياسى، على عكس مركز "لينكولن" والمسرح التجارى. لا يمكنك تجاهل الحرب مثلما يمكنك تجاهل... السكر الأبيض"[٦١].

امتدح روبرت بروستن العرض المسرحى لعثوره على "صور مسرحية مثيرة للوعكة القومية التى نعانى منها فى "جونسونلاند" هذه السنوات الثلاث"[٦٢]. مرت "مرحى أمريكا" بقليل من المقاومة أو قل لم تَلْقَ مقاومة فى نيويورك. يُشير

الشعور بعدم الارتياح الذى ولَّدته فى أجزاء أخرى من العالم أن المسرح الأمريكى قد اتخذ منحًى جديدًا وخطرًا، وبعد فترة عرض استمرت عشرة شهور فى "نيويورك"، تم افتتاح العرض على مسرح "رويال كورت" فى لندن فى أغسطس ١٩٦٧ . أشاد النقاد بها كنمط جديد تمامًا فى المسرح الأمريكى: بالمقارنة إلى "هيليودو وبونيز" وجريدة "تايمز" فى أمريكا التى صُنِّفت فى جملة أنيقة.

عندما حاول المخرجون نقل العرض من مسرح "رويال كورت "، الذى كان يُستخدم كنادٍ خاص ، إلى مسرح "ڤودڤيل" فى "الوست إند"، تدخل "لورد شامبرلين". فقد كان لمكتبه أمر يمنع العرض إذا ما لم تُحذف جملٌ بعينها تشير إلى الرئيس چونسون وابنته ونائب الرئيس. رفض المخرجون أن التنازل عن تكامل عرض "مرحى أمريكا" وعاودوا افتتاحها على مسرح "رويال كورت" حيث قُدمت لمدة ستة أسابيع أخرى (٦٤).

لم تُقدم مسرحية "مرحى أمريكا" حصريًا فى الولايات المتحدة، بل فى تلك المدن المحلية وحيث ظهرت أثارت معارضة شديدة. ومُنعت بالفعل من الذهاب إلى شيكاجو. أخبر أحدهم مالكًا لأحد الكباريهات (بيئة سعيدة"- Happy Medi um) بأن تصريح الخمر الخاص به ربما يكون فى خطر إذا ما تعاقد مع العرض وقع المخرجون أيضًا عقدًا مع كنيسة الفونسوس الكاثوليكية التى تمتلك مسرح أثينوم. أُعلن أن أحدهم نصح الكاهن بألا يسمح للعرض أن يُقَدم على المسرح (٦٥) وفى موبيل فى مدينة ألاباما، أغلق المسؤلون عرض جامعة جنوب الاباما. وكانت قد قُدمت لليلتين فقط أمام جمهور اكتظ به مسرح "پكس" Pixie Theatre الذى تملكه المدينة. وبالرغم من ذلك، أجبر العمدة "لامبرت س."

"ميمسى" مسئولى الجامعة على إلغاء باقى العروض. ففى رأيه، أن "مرحى أمريكا" مسرحية "قذرة، بسيطة و... أنها صرخة عار أن تُستخدم نقود ضرائب سكان "ألاباما" لتقديم مثل هذه القذارة المُهينة". لم تصمد الحرية الأكاديمية والتمويل الأول أمام العمدة ميمسى لأنه لم يكن ليسمح بفتح مسرح "موبيل" لتقديم أفكار جنسية واجتماعية راديكالية[٦٦].

ومع ذلك كان التعليق السياسى لمسرحية "مرحى أمريكا" وبينما كانت لا تزل تُقدم ، ملتويًا وغير مباشر. فلم يُشِرْ إلى أشياء محددة ولا سمى الأشياء بأسمائها. ليس هذا هو الحال مع مسرحية "ماكبرد" Mac Bird التى اقتبسها "باربرا جارسون" من مسرحية ماكبث Macbeth لشكسبير "باربرا جارسون" هو محارب قديم فى حركة حرية التعبير ببيركلى. تُعَد المسرحية عرضًا شديد السخرية يتهم ليندون چونسون بالتآمر لقتل "چون كيندى". يقوم فيها " good ol' bay" بترتيب اغتيال صبى ذهبى من منزل الرئيس فقط ليخلو المنصب إلى الأخ الأصغر للرئيس الراحل[٦٧].

ومنذ بدايتها الأولى أثارت مشاعر عداء ضدها. وفى ثمانية أيام قبل أن تبدأ وسائل الإعلام الكتابة عنها، رفض "جاى روزينبلات"، ناشر برامج "شو كارد"Showcard، وبينما هى تغطى عروضًا خارج - خارج برودواى، رفض أن يقدم برنامجًا عن "ماكبرد". فقد رأى أن العرض كان محاولة تامة للتربُّح من مأساة قومية[٦٨]. وبعد ذلك بأيام قلائل، وافقت "جروف پرس" التى كانت قد حصلت مؤخرًا على حقوق نشر "ماكبرد"، وافقت على طباعة العرض. ثم قرر تليفزيون Wcbs عدم بث مشاهد من المسرحية فى برنامج "عين على نيويورك"

Eye on New York . وقبل الافتتاح بأيام قلائل فقط، هدد مسئولو قسم الإطفاء بسحب تصريح الإشغال الخاص بالمسرح(٦٩).

لم يَبْدُ أن جمهور نيويورك قد أُصيب بالصدمة، لكن النقاد ثارت ثائرتهم ورفض "صوت القرية" تمامًا الجهد، ووصف المسرحية بأنها "علاقة غير مسئولة وغير تثقيفية مع الوقائع السياسية... وسخيفة فنيًا وبراقة سياسيًا(٧٠). ذم والتر كير المسرحية فقد كان يعتقد أن الأمريكان قريبون جدًا من اغتيال كيندى، حتى لم ينظروا إليه بأى اعتبار آخر سوى الحزن. أكثر من ذلك، شعر أن افتقار "جارسون" للانضباط الأدبى كان يَرْقَى إلى "فوضى فى الذوق وارتباك فى العقل والقدرة على السيطرة - وهى رفض للتمييز"(٧١).

قدم "پيتر پروك" وجه نظر مختلفة. فقد جادل بأنه لا يجب أن يُنظر إلى عمل جارسون كمسرح أدبى، بل كفن للبوب:

"فمن خلال لغتها المبسطة عن عمد، تتحدث "باربرا جارسون" عن آلية القوة، عن هذا وليس عن شىء آخر. فهدفها محدد، وهو المؤسسة فى واشنطن بكاملها، الكيان الحاكم بأكلمة الذى تتمنى أن تكشفه للضوء. فحقيقة أن المادة واهية واللغة رديئة وتوقعات الخلود الأدبى صفر، هو فى حد ذاته مصدر قوة... إن التدمير الذى قامت به لأشكال الدراما التقليدية كان فى الواقع سلاحًا سياسيًا(٧٢).

بالرغم من أن جارسون لم تُعلن أبدًا أنه يجب أن يُنظر إلى عرضها الهزلى كأنه الحقيقة أو كاتهام قوى الحجة، فقد لمست "ماكبرد" الجرح. ما حدود الفن؟

وحدود الحرية؟ وحدود التعبير؟ هل هناك موضوعات بعينها لا يكون بإمكان الفنانين الاقتراب منها؟ هل بإمكان شهادات النصوص الدرامية أن تثبُت أمام المعتقدات الأخلاقية والسياسية للكاتب المسرحى؟ هل المسرح نطاق روائى نحكم عليه بقوانينه الخاصة؟

احتدم الخلاف خلال الربيع. رفضت صحيفة "نيويوركر" أن تطبع مواد إعلانية لمسرحية "ماكبرد". وكانت هذه أول مرة فى سنوات عمر الصحيفة الاثنتين والأربعين أن ترفض إعلانًا عن مسرحية . حتى "ج. إدجر هوفر" شارك فى المعركة:

> **"سوف تدمر الفوضى والسوقية المطلقة العنان والإباحية والكفر والانحراف والتدنيس العام كل ما هو مقدس. هى مجرد رموز سوف تدمر الأمة... يجب ان نكون حذرين عندما ينهب التقدير واسع الانتشار والجوائز النقدية إلى شخص يكتب أعمالاً ساخرة عن النفايات التى تُشهِّر بشكل خبيث برئيس بلادنا وتصوره على انه قاتل الذى سبقه فى المنصب... توقفوا عن تأليه الحمقى الشواذ الذين تقاس قدراتهم فقط بمدى قدرتهم على دس اقلامهم المسمومة فى أوعية الكفر والقذارة والزيف[٧٣].**

المسرح الحي يعود

استمرت أعمال الشغب العرقية فى المدن خلال عام ١٩٦٧ فى الاندلاع، لكن سرعان ما أصبحت حرب فيتنام أكثر الموضوعات القومية إلحاحًا. وفى أكتوبر بدت الأمة وكأنها تتفجر فى نوبة من الاحتجاج ضد الحرب، فقد تجمعت "قوة خطيرة" نصَّبت نفسها بنفسها مكونة من ٣٥ ألف شخص تجمعوا عند ملعب

الينكولن التذكارى تحركوا فى اتجاه البنتاجون. سار عشرة آلاف مواطن إلى مركز الأحداث فى "أوكلاند" و "كاليفورنيا". تصادم ٢,٥٠٠ متظاهرٍ فى جامعة و"يسكونسن" فى "ماديسون" مع الشرطة حول حق داو كميكال فى استئجار المتقدمين لطلب الوظائف. وفى بوسطن ونيويوك أحرق المتظاهرون الأعلام(٧٤).

وبحلول عام ١٩٦٨، كانت أزمة الديمقراطية قد وصلت إلى حالة من التضخم الحرج. تم اغتيال "مارتن لوثر كينج" وانفجرت إحدى وعشرون مدينة فى نوبة من الغضب. وفى وقت مبكر من ذلك الصيف، قُتل "روبرت كيندى". وبموته، انهار أى أمل فى حضور سياسى ليبرالى متماسك. نظمت SDS مظاهرة احتجاج ضخمة لدى المجمع الوطنى الديمقراطى فى "شيكاجو" فى أغسطس. وتجمع عشرة آلاف متظاهر فى حديقة لينكولن كى يعلنوا احتجاجهم على الحرب و "النظام". وضع العمدة "ريتشارد دالى" ١٢ ألفًا من رجال قوة الشرطة التابعة له فى نوبات حراسة على مدار Hاثنتى عشرة ساعة لكل دورة، واستعان بـ ٥,٠٠٠ من الحرس الوطنى عن إلينوى و ٦٫٥٠٠ من القوات الفيدرالية. بالإضافة إلى ذلك، كانت قوة مكونة من ٢٣ ألف جندى على أهبة الاستعداد. وعلى مدار يومين، كان المتظاهرون يتهكمون على رجال الشرطة بصرخاتهم "خنازير" وكذلك بعبارات أخرى أكثر إساءة. وقاموا بغناء أغانٍ وطنية بصورة مثيرة للغثيان وقاموا، بين الحين والآخر، بإلقاء الحجارة والطوب على القوات. ثم فى اليوم الثالث، استعدوا، لحزب ديمقراطى منقسم بمرارة لترشيح "هوبرت همفرى" للرئاسة. فشنَّت شرطة "شيكاجو" هجومًا على المتظاهرين. قامت الشرطة بضرب المتظاهرين بالهرَّاوات وإلقاء القنابل المسيلة للدموع عليهم، وانقضُّوا على

مجموعة صغيرة من المتظاهرين الذين كانوا يحاولون أن يجدوا طريقهم إلى المقر الرئيس للمجمع. حتى إنهم قاموا بغزو المقر الرئيسى لعضو مجلس الشيوخ يوچين ماكارثى وضربوا المتطوعين فى حملته بالهراوات. أُصيب ثلاثمائة من المتظاهرين ومائة وخمسون من رجال الشرطة وتم القبض على حوالى ستمائة[٧٥]. وصف المئات من مندوبى الأخبار ومحطات التليفزيون من طوكيو إلى أمستردام أعمال الشغب[٧٦]. رأى العالم أن شيكاجو قد شنت هجومًا مشابهًا لهجوم "براغ" وظهرت أمريكا وكأنها تحولت إلى قسم للشرطة. طالب المحافظون فرض القانون والنظام ونادى الليبراليون بترضية، وعلت أصوات الليبراليين مطالبة بثورة. كان وسط هذه الفوضى أن بدأ أكثر المسارح مشاكسة فى هذه الفترة فى الظهور. وكما حدث، انتقضت نفس القوى التى أُفرغت الفوضى السياسية لقمعها:

> **كانت فكرة المسرح الحى، التى عادت إلى الولايات المتحدة بعد أقل من شهر واحد من اندلاع المصادمات العنيفة فى "شيكاجو"، كانت أكثر فرَق المسرح السياسى مشاكسة وإثارة فى هذه الفترة. كانت الفرقة لا تزال تحت إدارة "چوليان بيك" و"چوديث مالينا"، وكان أفرادها يعيشون ويعملون بشكل جماعى فى أوروبا منذ نوفمبر ١٩٦٤ حتى سبتمبر ١٩٦٨، وخلال هذه الفترة، تبنت الفرقة إيديولوچية "أرتود" المسرحية وحاولت تطبيق نظرياته عن طريق تجربتها مع عروض روحية وميتافيزيقية، وكذلك تدريبات تنشيط للعقل تقوم بتوسيع الوعى الجمالى على نحو محتمل. التزمت الفرقة أيضًا بمذهب اللا عنف ومذهب الفوضى، وهما مذهبان تخللاً بالكامل عروضهم التالية.**

وفى النهاية أصبح من المستحيل فصل فرقة المسرح الحى عن حياة أفرادها. بكل معنى، كانت حياة أعضائها هى العروض المسرحية وكانت عروضهم

المسرحية التى كانوا يدعون إليها الجمهور، كانت مجرد توسعات لإيديولوچياتهم السياسية ونفسيتهم الشخصية (أو كما قال احد النقاد نفسيتهم المريضة). آمن أعضاء فرقة المسرح الحى، مثل العديد من فرق المسرح الراديكالية، بان المسرح المحترف كان غير حقيقى وكان الجميع ينظرون إليه نظرة مثالية. فقد كان مهتمًا بالزخرف والزينة فى تناوله لقضايا موضوعية. وفوق ذلك، يحمى المشاهد مما يحدث فى الحياة وكان يسمح له بالعودة إلى منزله بتحيزاته ومخاوفه غير مصاب بأذى، بل محصناً[٧٧]. وبالرغم من ذلك، أراد "آل بيك" تغيير المجتمع. وبالرغم من أن هدفهم كان علمانيًا، كان منهجهم يقوم على المعتقدات اليهودية القديمة بأن "العالم فى حالة خلق مستمرة ومنتظمة وأنه من واجب الإنسان أن يُعين الرب فى عملية الخلق هذه". فى جوهرها ، كان "آل بيك" يعتقدون أن مسرحًا منقحًا درايكاليًا هو وسيلة للتقديس. وبسبب قيادة ممثلين مخلصين لفرقتهم إخلاص الرهبان، كان للمسرح أن يحِّول جمهوره السلبى إلى مشارك فى ثورة سلمية تجتاح العالم[٧٨].

وعلى حين أن رؤية "آل بيك" لثورة سياسية وفنية قد قفزت بهم من أول رؤية إلى مكانة متعالية ضمن روح الشعب الثورية فى أوروبا، جاءت عروضهم المسرحية فى الولايات المتحدة استثنائية مشابهة لعروض الشواذ. تضمنت الجولة الأمريكية أربعة عروض ربرتوار، وهى:

١- "أنتيجون" Antigone ،وهو معالجة برخت التى قام بها لعمل سوفكليس لكنها تتسم بالحرية حيث قامت مالينا وبيك بالأدوار الرئيسة.

٢- "أسرار ومسرحيات أخرى أقصر" Mysteries and Smaller Pieces وتتكون من عرض غنائى جماعى وسلسلة من التابلوهات الحية وأصوات وحركات مرتجلة .

٣-"فرانكشتين" Frankenstein التى مثلت شخصية الحقيقة الجذابة ثلاثة مستويات احتوتها المشاهد المتعددة .

٤- "الجنة الآن" Paradise Now ،وهى أكثر مسرحيات "ريرتوار" المسرح الحى الأمريكية إثارة للجدل، وفى رأى آل بيك أنها أكثر عروض الفرقة تصويرًا للمناذج الفوضوية والسليمة.

٥- كُتبت مسرحية "الجنة الآن" عام ١٩٦٨ فى فرنسا كى تُقدم فى مهرجان "أفينون". كان الهدف منها هو "تدمير الشكل المسرحى إلى الأبد"، وتوضيح "طموح الفرقة السياسى والصوفى"(٧٩). يتكون العرض من ثمانية أجزاء تحمل عنوان "درجات" Rungs . تبدأ بطقس مسرح جوريلا الذى يتحدث فيه الممثلون ويصيحون مرددين خمس عبارات: "ليس مسموحًا لى أن أسافر بدون جواز سفر" و "لا أعرف كيف أمنع الحروب" و "لا تستطيع العيش إذا لم يكن لديك مال" "وليس مسموحًا لى أن أدخن الماريجوانا" و "ليس مسموحًا لى أن أخلع ثيابى". ربما كانت هذه العبارات الأكثر عنفًا ومواجهة وغالباً ما تتطلب من الممثلين إرهاب أو/ وإهانة الجمهور. كان هذا الجزء الذى أشعر النقاد بالإهانة أكثر من باقى الأجزاء؛ فأعلنوا أن المسرح الحى ليس سوى أكثر قليلاً من تجسيد للعناصر الفاشية التى يأملون فى القضاء عليها. "الدرجة الرابعة "طقس جماعى

عالمى The Right Universal Intercourse هى أكثر الأجزاء التى سببت قلقًا للمراقبين. تجرد أفراد الفرقة من ملابسهم وظلت النساء بالبيكينى والرجال بالملابس الداخلية واستمروا فى توجيه الإهانات لبعضهم البعض وإلى الجمهور، بينما يشكلون جبلاً بأجسادهم وسط الفراغ المسرحى. كان هذا الجزء الذى غالبًا ما جلب عليهم تهم الفعل الفاضح. ضُمِّنت الدرجة الثامنة "طقس أنا وأنت" بحيث يقود أفراد الفرقة أفراد الجمهور من خلال أبواب المسرح التى أشاروا إليها "كأبواب عدن" وإلى شوارع الجوار وبذلك يتمثلون انتظار العودة إلى الجنة. كانت عرضًا مسرحيًا قليلون جدًا من الأمريكان قد اختبروه وكانت مربكة جدًا بالنسبة للكثيرين.

٦- بدأت الجولة الأمريكية فى "نيوهيفن" بولاية "كونتاكى" فى جامعة "يال". وقد قُدمت بالتعاون مع مدرسة "يال" للدراما التى كان "روبرت بروستين" عميدها البارز. افتتحت الفرقة عرض "أسرار ومسرحيات أخرى أقصر" فى ١٦ سبتمبر ١٩٦٨، واختتمت فترة عرضها التى استمرت اثنى عشر يومًا بثلاثة عروض لمسرحية "الجنة الآن". وفى ٢٦ سبتمبر، ظهر جوليان بملابسه الداخلية فقط وقاد فرقة يرتدى أفرادها مثله وجمهورًا متعاطف معه على شوارع نيوهيفن كى يبدءوا "طقس التشريع للثورة"(٨٠) . فهم يمثلون ، فى أعماله، "ارتقاء عموديًا على حرية أوسع ورخاء أكثر... نحن نكسر الحواجز الموجودة بين الفن والحياة، والحواجز التى تفصل معظم الرجال خارج بوابات الجنة". قدم چيمس "د. آهارون" وجهة نظر مختلفة. بقدر اهتمامه رأى أن : "الفن توقف عند باب المسرح ثم نطبق معايير المجتمع". يرى الرئيس آهارون أن المسرح كان عملاً روائيًا صُمم

ليوضع فى حاوية. بمجرد ما فتح أقفال الحاوية يكون من المستحيل تحديد ما إذا كان الحدث تشريعًا خياليًا أو بداية للثورة الصاخبة متوقعة وجد القاضى "جوليان وجوديث" مذنبين. وغرَّم "جوديث" مبلغ ١٠٠ دولار لمقاومته القبض عليه لكنه أسقط كل التهم الأخرى[٨١].

قدم المسرح الحى عروضه فى "نيويورك" على مسرح أكاديمية بروكلين الموسيقية فى ٢ أكتوبر واستمر يقدم عروضه هناك حتى ٢٢ أكتوبر. ومع ذلك، نزع ريتشارد سكنر عنه ملابسه ليلة الافتتاح خلال تقديم "طقس جماع عالمى"،فضلت الشرطة ألا تتدخل. وبالرغم من ذلك، اختتمت الفرقة المسرحية فى قاعة العرض بدلاً من الخروج إلى الشوارع.

انقسم نقاد النظام الراسخ بشدة فى رد فعلهم، وركز الخطاب الساخن بصفة أساسية على "الجنة الآن". كان "چاك كرول" مبتهجًا بهذا حيث أعلن: "لا يستطيع واحد مهتم بإمكانات المسرح تحمُّل فَقْد ما ربما يُعرف الآن بالفرقة الأكثر تماسكًا وتركيزًا وتأثيرًا بشكل راديكالى فى العالم... فمن ناحية هم فوق النقد- فهم ساخطون ومملون وغاضبون ومستبدون قدر استطاعتهم، وأصالة روحهم ليست محل نقاش؛ وكذلك رغبتهم فى عدم الاستقرار على شىء سوى التغيير الحقيقى فى البشر الذين هم: الجوهر النهائى لكل من الفن والحياة"[٨٢]. لم تكن "إديث أوليڤر" متعاطفة معهم تقريبًا. فقد أعلنت بقوة أن محاولة الفرقة إشراكَ الجمهور فى أحداث عرض "الجنة الآن"، من شأنه أن "يخدر العقل ويجعله غير صالح لأى تفسير أيًا كان"[٨٣]. كان "كليف بارنز" مراوغًا. فلم يُعجب "بديماجوجية" "الجنة الآن"، لكنه قدر إخلاص الفرقة[٨٤]. وكان "إريك بنتلى"

ثائرًا على رد فعل بارنز واستمر فى مهاجمته بصفة شخصية الأسبوع التالى. ففى خطبة غير متسقة، اتهم زملاءه باهتمامهم بسمعته كناقد أكثر من أحوال المسرح. ثم أعلن أن المسرح الحى كان مسرحًا غير أخلاقى، وأعلن بغضب أن أمريكا يمكنها أن تصبح أفضل إذا حكمها "نيكسون وهمفرى" بدلاً من"آل بيك"(٨٥).

كان "روبرت بروستين"، من بين كل النقاد، الاكثر انزعاجًا من المسرح الحى. وبالرغم من جهوده من أجل الفرقة فى محاكمتها فى "نيوهافن"، فقد أعلن أن "آل بيك" كانا ببساطة يعيدان إبداع "مسيرات الشباب" فى "نورمبرج" فى عهد "هتلر". ففى مخيلة بروستين كان تاريخ المسرح الحى عرضًا وسببًا للأزمات الاقتصادية والثقافية الحالية؛ فالحضارة تفقد توازنها وربما ينجح "آل بيك فقط" بمناقشة النزعة الإنسانية السائدة مناقشة راديكالية "فى "رفع كل شىء ذى قيمة لدينا إلى شفا كارثة"(٨٦). لم يمثل المسرح السائد شفا كارثة فقط بل انحدارًا حلزونيًا للمسرح الأمريكى، بل أصبح مرادفًا للفوضى السياسية والثقافية التى تحدث فى كل أنحاء العالم. وإذا ما انتصر "آل بيك"، فإننا سوف نفقد المسرح التقليدى وكذلك الحضارة الغربية كلها. أنه حكم ربما يُشعر المسرح الحى بالامتنان.

سافرت الفرقة من بروكلين إلى كمبردج حيث كان مقررًا أن تقدم عرض "فرانكشتين" على مسرح معهد "ماساشوستس" للتكنولوچيا فى ٣١ أكتوبر. تنقّل أفراد الفرقة فى موكب من الأتوبيسات والسيارات والقاطرات وظهروا بمظهر غريب. فالقرية ذاتها كانت تضم أربعة وثلاثين عضوًا وتسعه أطفال وعشرة أو

ما يقرب ذلك الرقم من الموظفين الذين كانوا يقومون بقيادة الحافلات وبيع كتب الشعر وبمجالسة الأطفال[٨٧].

وكما هو الحال دائمًا، لم يكن على المسرح الحى أن يقدم عروضه فقط من أجل إحداث خلاف. فوصلت أعداد كبيرة من المخابرات الأمريكية (FBI) إلى "كمبردج" أثناء تقديم "الجنة الآن" فى ٥ نوفمبر للبحث عن جندى هارب. وبعد الخوف الذى أصابهم فى البداية، والذى أثناءه تم فحص كل متعلقات الفرقة فى حجرات الملابس، قدمت الفرقة عرضها أمام جمهور من النشطاء الذين عبروا عن تقديرهم للعرض بصخب، ومر العرض دون أحداث. ثم غادروا من أجل تقديم عرض واحد على مسرح جامعة برون وكان من المتوقع أن يعودوا إلى كمبردج لتقديم عرضين آخرين. فى الوقت نفسه؛ أُخْبرت الفرقة أن ارتباطها مع معهد "ماساشوستس" للتكنولوچيا قد تم تأجيله أو إلغاؤه. فقد أخبر آل بيك أنه كان هناك الكثير جدًا من الناس بين الجمهور؛ حتى إنهم أغلقوا الممرات وأن تصريح الإشغال الخاص بالجامعة سوف يتعرض للإلغاء إذا ما تكرر هذا الحدث. وبعد اجتماع مطوَّل مع رئيس قسم الدراسات الإنسانية فى معهد "ماساشوستس" للتكنولوچيا، كان واضحًا أنه قد تم إلغاء البرنامج وليس تأجيله وان المعهد قد أخذ هذه الخطوة لأن الأمناء الغاضبين قد تذمروا بشكل صاخب إلى إدارة الجامعة. وعندما حاول آل بيك العثور على مكان آخر فى كمبردج، اكتشفا أن رئيس الشرطة لن يسمح بتقديم عروض أخرى فى المدينة. فقد مُنع المسرح الحى فى كمبردج وبدأت الفرقة فى جولتها بمذكرة مخزية[٨٨].

فى فيلادلفيا، تعرض المسرح الحى مرة أخرى إلى مواجهة مع الشرطة. وتم القبض على بيك وأربعة أعضاء من الفرقة بتهمة الفعل الفاضح. وفى "ماديسون ويسكونسن"، رفضت الشرطة إصدار تصريح بالعرض فى قاعة "ترنز" وكان عليهم تغيير المكان إلى كنيسة الموحدين وتبعد ثلاثة أميال خارج "ماديسون". وبالرغم من ذلك، لم تفعل شيئًا لإرضاء مستضيفيها بهذه المناسبة، تم إقناع امرأتين عاريتين بارتقاء منبر الوعظ ثم إلقاء نفسيهما إلى أذرع الممثلين المنتظريهما[٨٩].

وعند وصول الفرقة إلى كاليفورنيا، كان أى مظهر للالتزام الجمعى السياسى أو الجمالى قد اختفى. وترك سوء الإدارة اليائسة من وكلائهم فى نيويورك أعضاء الفرقة دون مال لشراء طعام أو دفع نفقات الإقامة. بالإضافة إلى ذلك، اندلعت أعمال الشغب والإضرابات فى الحرم الجامعى فى العديد من الجامعات. فى ٢٠ فبراير ١٩٦٩، أى بعد يومين من وصول المسرح الحى إلى بيركلى، تواجهت الشرطة والطلاب وأعضاء هيئة التدريس المضربون فى سبرول بلازا. لم يُقدم آل بيك، اللذان كانا يتابعان تطور الإضراب فى الصحف والتليفزيون، على دعم الطلاب أو محاولة استغلال سمعتهم الواسعة المسالمة والرافضة للعنف لاستعادة الهدوء. تلا ذلك صدام دامٍ. وفى الليلة التى قدمت فيها الفرقة "الجنة الآن" وبدأت فى دعوتها السلمية، سمع الجمهور صيحات الناجين من أعمال الشغب تردد "هراء مقرف، هراء مقرف". وعندما لم يستمر تقديم العرض بعد الدرجة الخامسة Fifth Rung الساعة ١٢:٣٠صباحًا، ألغى القائمون على المبنى العرض. وبمعايير "بيركلى"، لم يكن المسرح الحى راديكاليًا على الإطلاق[٩٠].

وعندما انتقلت الفرقة إلى جامعة جنوب كاليفورنيا فى لوس أنجيليس فى ٢٤ فبراير، قدمت عرضها تحت رقابة الشرطة والإطفاء وطوّق رجال الشرطة قاعة عرض بوفارد من الخارج لحراستها. وبعد ذلك بأربعة أيام، أخبر مسؤلو الجامعة آل بيك بأن آخر عرضين لهما قد أُلغيا، وكانت تذاكرهما قد بيعت بالكامل. وفى ١ مارس توجه المسرح الحى إلى نيويورك. كان فى انتظار الفرقة حدث فوضوى واحد، وكان هذا من صنع الفرقة تمامًا. فى ذهن البعض، أن هذا الحدث أثبت أن الرقابة والإيذاء ليست مقصورة على عمداء المدن ورؤساء الشرطة وإداريى الكليات(٩١).

فى ٢١ مارس ١٩٦٩، ناقشت مؤسسة "مسرح للأفكار" Theatre for Ideas، وهى مؤسسة ليست مترابطة تقوم برعاية ندوات تناقش موضوعات سياسية وثقافية، ناقشت أنشطة المسرح الحى(٩٢). كان عنوان الندوة "مسرح أو علاج" Theatre ,orTherapy . وأقيمت فى قاعة اجتماعات كواكر القديمة فى "جرامسرسى پارك". شارك فى البرنامج "روبرت بروستين" والكاتب "پول جودمان"، وتحدثا عن دعم المسرح الحى ومعارضته، على التوالى. تحدث بروستين أولاً وتمسك بأن المسرح ليس علاجًا ولم يشْفِ أبدًا أى أحد. ثم انتقل إلى المسرح الحى الذى أعلن أنه "تنكر لكل شىء جوهرى فى ممارسة الدراما كفَنّ، وتخلى عن البنية والأفكار واللغة والمخيلة التاريخية لصالح هواية جاهلة مهلكة تقوم على الأداء الخارجى acting - out . ووصفه كمسرح "فاشى من حيث المزاج والمنهج... ومناف للعقل... وعلامة على الفوضى الجديدة".

جلس أعضاء فرقة المسرح الحى منتشرين بين الجمهور وبدءوا فى مقاطعة "بروستين". وعندما اعترض أفراد آخرون من الجمهور على تدخلهم، علت أصواتهم أكثر وأصبحوا أكثر تحديًا. وعندما أشار "بروستين" إلى تشيكوف Chekhov عند نقطة ما، صرخ أحد أعضاء فرقة المسرح الحى، "تشيكوف القذر". تحدث جوودمان الذى يدعم المسرح الحى بعد ذلك. عندما أقر بBن المسرح الحى ليس قويًا بما يكفى لأن يُغلق جامعات، لعنه عضو من الفرقة بشدة. نزل نورمان ميلر من فوق المنصة وأخذ مكبرًا آخر للصوت وحاول إرهاب الجمهور على الخضوع. كان الجمهور يصرخ ضده كما حدث عندما اقترح "ريتشارد سكنر" أن يقوم كل فرد بتأمل لمدة خمس دقائق. سيطر الهرج على القاعة. عبَّر "المعتدلون" الذين كانوا قد دفعوا عشرة دولارات كى يحضروا الندوة، عبروا عن غضبهم من سلوك الفرقة التى ردت بدورها بألفاظ سياسية وجنسية شديدة. أمسكت "جوديث" بالميكروفون وامتدحت التلقائية والجمال الأصيل للحدث الجارى. وصف "چوليان"، الذى اتخذ وضعًا متعاليًا، وصف الشجار "بالفتنة القادمة" و "شكل الاجتماعات التى سوف تأتى".

من الواضح، أن الفرقة لم تكن تعتزم أن تحترم أو(تنوى) المحافظة على تقاليد الخطاب النقدى. فقد كان هدفها هو التعطيل والتدمير. وبالحكم من واقع أحداث ذلك المساء، فقد كانت راضية تمامًا من الحريق الذى أشعلته. فقد خلق المسرح الحى صراعًا حقيقيًا، حيث تحول المشاهدون السلبيون دون رغبة منهم إلى مشاركين غاضبين. ومن وجهة نظر أخرى، أن فرقة "المسرح الحى" قد أظهرت أنها مجرد تجمع للمنافقين كثيرى الكلام، أو كما أعلن "بروستين" "فاشيين".

وفى ٣١ مــارس، عــاد المســرح الحى إلى أوروبا. وبالرغم من ذلك، لم تكن مشاكله مع السلطات قد انتهت. فبعد انقسامه إلى ثلاث وحدات متفرقة، سافرت "جوديث وچوليان " مع الجزء الخاص بهم من الفرقة إلى البرازيل. وبدءوا هناك سلسلة من عروض الشارع. وفى منتصف أغسطس ١٩٧١، أعلنت صحيفة "نيويورك تايمز" أنه تم القبض عليهما لحيازة المارجوانا وقُدما للمحاكمة. أنكر "آل بيك" التهم الموجهة إليهما. لكنهما مرة أخرى احتلا (صارا) محور الاهتمام فى حدث طاف القارات. أسرعت جماعة الفن العالمى The National arts community لدعـمـهـمـا؛ بما فى ذلك "جان پول سارتر" " Jean-paul Sartre "وچان جنيه" Jean Genet وچان لويس بارو " Jean-Louis Barrault و"چيمس بولدوين" James Baldwin و"آلن جنسبرج" Allen Ginsburg و"لارى ريفرز" Larry Rivers و"سوزان سونتا"" Susan Sontag و"مايك نيكولز" Mike Nicholas . أعلنت الحكومة البرازيلية بأن أمتهم قد تعرضت للفضيحة والقذف وأن أمنها فى خطر . وبالرغم من ذلك، لم يتوقف الضغط الدولى. تم طرد "آل بيك" مع أعضاء الفرقة الذين تم القبض عليهم معهما، من البرازيل ووصلوا إلى "نيويورك" بسلام فى أوائل سبتمبر عام ١٩٧١[٩٣].

كشف المستور

أضافت الثورة الجنسية المزيد إلى الاضطرابات السياسية والعسكرية لهذه الفترة. فقد غيَّرت "الحبوب" التى أنتجتها لأول مرة شركة "ج. د سير" للأدوية

العلاقات الجنسية التقليدية بشكل دائم. غير عابئين بالخوف من حدوث حمل، دخل رجال ونساء فترة الستينيات فترة للحرية الجنسية لم يكن Hباؤهم يتخيلونها. أكثر من ذلك، أن قرارات المحكمة الليبرالية العليا فيما يتعلق بالإباحية، خلقت مناخًا اجتماعيًا وشرعيًا يُستكشف (ويُستخدم) فيه الجنس بحرية فى السينما والأدب والتليفزيون والإعلانات والمسرح. وبينما فسر جيل الطفرة السكانية المسيرات والمظاهرات الاعتصامات وأعمال الشغب العنصرى كآلام المخاض المصاحبة لميلاد هذه الفترة، رآها أفراد الطبقة الوسطى من البيض كعلامة على الفوضى. وشنوا هجومًا عنيفًا لحماية تقاليدهم وهم مقتنعون أن ثقافتهم الأخلاقية التى وضعت بعناية على شفا الانهيار.

استمرت موضوعات التمييز العنصرى وفيتنام وعدم الاستقرار الاجتماعى فى صبغ المسرح بصبغته طوال الستينيات. وبحلول نهاية العقد، استخدم العديد من فنانى المسرح الراديكالى العُرْى والعروض الجنسية كصور مجازية للتأكيد على رفض الأوضاع الثابتة. قدمت هذه الإضافات كثيرًا من المشاكل. فاستخدم العديد من فنانى المسرح الجسد العارى للدلالة على هشاشة الوضع الإنسانى. استخدم آخرون نفس نمط العرض هذا للسخرية وإظهار الخلل فى التوجهات الڤيكتورية نحو الجنس. وظل آخرون يأملون فقط دغدغة الجمهور عن طريق تجسيد الجسد الأنثوى. ولسوء الحظ، لم تبق مظاهر التمييز هذه منفصلة أبدًا. فنادرًا ما يتفق الفنانون والقضاة والمحلفون وأعضاء النيابة العامة ومديرو الفرق حول هدف مثل هذه العروض.

أكثـر من ذلك، زاد العُرْى وتقـديم الجنس على خشـبـة المسـرح من تشـويه العلامات (السيموطيقا) التقليدية للمسـرح. وكما هو الحال فى المسـرحيات الهزلية، أصبح الجسد عنصرًا هدامًا. فإذا لم يتم التنظيم والسيطرة على مظهر الأجساد على خشبة المسرح، فإن المنظومات الثقافية والدينية والاقتصادية التى تعتمد كثيرًا على التفسير المحافظ للأخلاق تكون عرضة لخطر كبير. بالإضافة إلى ذلك، فإن الطريقة التى تُقدم بها هذه العروض على خشبة المسرح قد جَلَت (أوضحت) الفرق بين الحياة والمسرح، كالفروق التى مُحيت بين الممثل والمشاهد. فإذا لم تستعد النظام فى المسرح A Regnum Diabolus، الذى سيطر على الإفراط الجنسى والسياسى، فسوف يدمر تمامًا النسيج الثقافى للأمة الذى نُسج بعناية، ومن ثَمَّ، تشكل صراع مرير لكبح هذه العروض.

وبالرغم من أن العديد من العوامل الثقافية قد ساهمت فى هذا الجدل، فقد كانت قرارات المحكمة العليا الخاصة بالإباحية هامة. وكما أشرت، قام قانون الإباحية فى الولايات المتحدة بصفة عامة على أساس قرار قانون إنجليزى عُرف على المستوى العام كـ "رچينا v هيكلين" Regine v- Hicklin (1868). وكان أبرز سماته فى اختبار مفاده ما إذا كان على أى جزء منه أن يحوى "توجيهًا" يهدف إلى انحراف أو إفساد عقل شديد الحساسية أو الغضب، يكون العمل بكامله إباحيًا ويمكن (وضعه) تحت سلطة الرقابة الشرعية. جاءت بداية النهاية لقانون هيكلين عام ١٩٣٤ عندما طُلب من المحكمة الفيدرالية تحديد ما إذا كانت مسرحية "عوليس" Ulysses "لچيمس چويس" James Joyce مسرحية إباحية وبعد ما رفضت جمارك الولايات المتحدة السماح لنُسَخ من الكتاب بالدخول إلى

الولايات المتحدة. حكم القاضى "چون ولسى"، قاضى محكمة المقاطعة فى نيويورك بأن العمل بكاملة وليس فقرات متفرقة، يجب أن يؤخذ فى الاعتبار. ثانيًا، وحكم بأنه على هيئة المحلفين أن تأخذ فى الاعتبار تأثير العمل على المواطن العادى ذى الغرائز الجنسية العادية والمتوسطة، وليس الطفل أو الشخص ذى العقل شديد الحساسية(٩٤).

ولأن الحكومة لم تتدخل لدى المحكمة العليا، ظلت قضية "يوليس" قرارًا منفصلاً. وبالرغم من ذلك، استخدم العديد من القضاة الحالات السابقة ليبدأو فى إجراءات إلغاء قرار هيكلين كليةً. وفى عام ١٩٥٧، دخلت المحكمة العليا الصراع حين وافقت أن تنظر قضية رفعها روث ضد حكومة الولايات المتحدة. فقد أقنع أحدهم "صمويل روث"، وهو ناشر كتب ومجلات للكبار، بأن يُرسل مواد إباحية بالبريد تحت ظل قانون "كومستاك". من المفارقات، أن دعمت المحكمة إدانته لكن بقيامها بذلك كانت قد وضعت اختيارًا جديدًا للإباحية. كتب القاضى "وليام بريمان" الرأى لستة الأعضاء الذين يمثلون الأغلبية. وتمسك بأن مؤسسات الدولة لا يمكن أن تحمى الإباحية، أما بالنسبة للحكم على المادة موضع الخلاف ما إذا كانت إباحية فيجب أن تكون "غير ذات أهمية اجتماعية تمامًا". وكى يثبت قراراه، طور بريمان الاختبار التالى ثلاثى المحاور:

وهكذا كان الاختبار يعتمد على الشخص المتوسط... الذى يُطبق معايير المجتمع المعاصر" ويعتبر "أن الموضوع السائد والخاص بالمادة موضع الخلاف ككل" ، يتوافق مع الاهتمامات الشهوانية(٩٥).

فى القرار الثالث الذى أصدرته المحكمة فى قضية Manual Enterprises v Day (1962) ،. رفضت إدارة البريد تسليم مجلة تختص بموضوعات الشذوذ الجنسى وتصور رجالاً عُرَاة. أوضح رأى چون مارشال هارلن نيابة عن الأغلبية أنه لم يعد هناك اعتراض على عرى الرجال كعرى النساء.

وبالرغم من ذلك، فإن أخطر الأجزاء التى جاءت فى رأيه تعرض للعبارة الشائكة "مبادئ المجتمع" التى قدمها روث. ماذا كان بالتحديد مفهومه "للمجتمع". رد "هالين" بأنه كان يتحدث عن المجتمع القومى. فقبل كل شىء، كان يقوم بتعريف مؤسسة قومية(٩٦).

وبالرغم من أن قرارات المحكمة العليا التى تتعلق بالإجابة قد سمحت بأنماط بعينها للمواد المثيرة كى تدخل على السوق المحلى، لم يكن لمناقشة الموضوعات الجنسية بالتأكيد مكان فى خطاب الطبقة الوسطى الأخلاقى- ليس حتى ١١ مايو ١٩٦٠، فى ذلك التاريخ، وافقت إدارة الطعام والأدوية على طلب شركة "ج. د. سيرل" للأدوية كى تنتج أول وسائل منع الحمل فى العالم تؤخذ عن طريق الفم، وبذلك حررت وللأبد النشاط الجنسى من مسئولية الحمل. ووفقًا للورين باريتز، كان هذا أول دواء يتم إنتاجه كى يستخدمه الأصحاء لفترات طويلة. يخدع تأثيره الهرمونى جسد المرأة على "الاعتقاد بأنه حامل وبذلك يتوقف عن الإباضة. ولأول مرة فى التاريخ ، أمكن للمرأة أن تشعر بالحرية من الخوف من الحمل"(٩٧).

ومنذ اليوم الأول لعرض الحبوب، دخلت كنيسة الرومان الكاثوليك فى نقاشات غاضبة حول أخلاقيات الموضوع. هل تشكل تنظيمًا للحمل غير حقيقى أم هو طريقة طبيعية حيث إنه يأتى بتأثيره عن طريق إدخال هرمونات إلى جسد المرأة؟ انتظر بوب پول الخامس لمدة ثمانى سنوات قبل الإعلان عن قراره بان الحبوب لن يستخدمها الكاثوليك. وبحلول ذلك الوقت، اشترك مئات الآلاف من الكاثوليك والپروتستانت والملحدين فى جدال حاد علنى حول الغرض من اللقاء الجنسى،سواء كان ذلك - فى إطار الزواج أو دون زواج. فلم يعد الجنس موضوعًا وضيعًا يناسب فقط الرجال السكارى فى البارات، عندما يُناقش فى أخبار السادسة وعلى صفحات جريدة "نيويورك وهربر" وفى المنازل وعلى طاولة العشاء.

غطت المناقشات التى نبعت عن الحرية الجنسية الأسواق. فقد نشر "وليام هـ. ماسترز" و"فرجينيا چونسون" كتابهما "الاستجابة الجنسية الإنسانية" Human Sexual Response فى أبريل ١٩٦٦ ،وخلال أسبوع أصبح الأكثر مبيعًا فى الدولة. وبالرغم من كونه تحليلاً علميًا مستفيضًا، إلا أن وصفه التقنى الموضوعى لكل بُعد من أبعاد الإثارة الجنسية لدى الإنسان، قد لاقى قبولاً لدى الملايين من الأمريكان. وكانت الكتب التى لا تتطلب كثيرًا من التركيز الذهنى أكثر شيوعًا من غيرها. نشر هوغ هفز Hugh Hefner أول عدد من مجلة "پلاى بوى" Playboy فى ديسمبر ١٩٥٣، وفاق عدد المشتركين فى الصحيفة المليون. ومع منتصف السبعينيات، فاق عدد المشتركين ستة الملايين. ومع ذلك، قام "هفنز" بتسويق أكثر من مجرد صور فوتوغرافية لنساء عاريات، فقد باع فلسفة

للمتعة، "مذهبًا جديدًا للمتعة". وحث قراءه. وكان نصفهم تقريبًا من الرجال غير المتزوجين- على الاستمتاع بما تقدمه لهم النساء دون أن يتورطوا عاطفيًا معهن. وأعلن أن الزواج هو فخ عاطفى وأنه على الرجال أن ينفقوا أموالهم على المتعة وليس على الزوجات(٩٨).

كانت "هيلين جورلى برون" هى نظيرة "هفز" الأنثى والتى حولت مجلة "كوزموبوليتان" Cosmopolitan إلى بديل نسائى لمجلة "پلاى بوى". بدت برون مثل هيفز، حيث كتبت أن الزواج كان بمثابة تأمين للمرأة فى أواخر سنوات حياتها وليس أكثر من ذلك. وأخبرت قراءها بأن الجنس كان أرخص وأكثر متعة بكثرة وشجعتهم على "الاشتراك فى اللعبة"(٩٩).

وعلى حين ساعدت مجلات الإثارة فى تحويل الوعى الأخلاقى لملايين الأمريكيين، مهدت سينما جديدة الطريق لشكل مباشر للانتشار الواسع لاستخدام الجنس والعرى فى المسرح الحى. وحتى عام ١٩٥٢، رُفضت الرقابة على السينما لأن الإنتاج فيها والتوزيع والعرض هى مشاريع تهدف إلى الربح، وقد رأت الحكومة أنها لا تستحق أن تحميها مؤسساتها فى عام ١٩٥٢، فى Burstyn v. Wilsonغيرت المحكمة العليا هذه السياسة. وكانت القضية موضوع الخلاف بسبب فيلم "المعجزة" The Miracle 1948، وهو أول فيلم إيطالى يقوم "روبرتو روسيلينى" بإخراجه ويدور حول امرأة تتخيل أنها تلد المسيح. قام مجلس حكام مدينة نيويورك بإلغاء التصريح بناءً على حث "فرانسيس كاردينال سيلمان" الذى تقدم بشكوى من أن الفيلم يتناول موضوعًا كافرًا ومدنسًا. حصلت المحكمة العليا على قرارا موافقة الحكماء بالإجماع وقدم معايير جديدة. بموجب هذا

القرار لا يمكن إنكار حرية التعبير بالنسبة لصانعى السينما لأنهم يأملون فى التربح. وبصفة سياسية، يتم التعامل مع الأفلام الآن وفقًا للمبادئ التى أقرها "روث"(١٠٠).

ونتيجة لهذا القرار، ظهر فيلمان من الأفلام الطويلة تصور كل أساليب الإثارة فى الولايات المتحدة، منها "نساء العالم (إيطالى ١٩٦٣) Women of the World و "غريب يقرع الباب" (الدنمارك ١٩٦٢) A Strangen Knocks The Door و"لورنا" ٤٩١ (السويد ١٩٦٤) Lorna 491 و "أنا إمراة" (السويد ١٩٦٥) I' a woman و "إنفجار" (الولايات المتحدة ١٩٦٦) Blow- UP و"فتيات شلسى" (الولايات المتحدة ١٩٦٦) . Chelsea Girls . وفى عام ١٩٦٨، بدات معركة قومية حول أكثر الأفلام جرأة فى الولايات المتحدة وهو "أنا فضولى- أصغر "(السويد ١٩٦٥). تدور قصة الفيلم حول فتاة سويدية وهى لينا Lena، تقلق بشدة بسبب الأوضاع السياسية والاجتماعية المتردية فى العالم، وتصبح نشطة من نشطاء السلام. وعلى حين ترتبط آراؤها السياسية بوضوح بخضوعها الجنسى للمخرج "فيلجوت سومانوت"، كان الأخير هو الذى أقلق المشاهدين الأمريكان بوضوح. تعاركت هى وصديقها، وهو مندوب مبيعات سيارات ومتزوج، ولعبا ومارسا الجنس فى ظروف وأماكن متعددة اولكثير من الأماكن عامة. وكالة "جروف برسى" Grove Press هى الوكالة الأمريكية الوحيدة التى حصلت على حقوق التوزيع. وضعت إدارة جمارك الولايات المتحدة يدها على الفيلم؛ معلنة أنه فيلم إباحى. تقدم جروف بقضية فى المحكمة الفيدرالية ولمحكمة الولايات المتحدة الاستثنائية فى الجولة الثانية متمسكًا بأن الفيلم ليس إباحيًا. حكمت بأنه

بالرغم من أنه "لا يمكن إنكار الممارسة الجنسية فى الفيلم وربما نعتقد أنه يُشكل واحدًا من موضوعاته الأساسية، فلا يمكننا القول بأن الموضوع السائد والأساس للموضوع كله يتفق مع اهتمام بالجنس"(١٠١). بعد حصول الحكومة على قرارات المحكمة، قررت أن لا تطعن لدى المحكمة العليا.

على حين ولَّدت أفلام ومجلات الإثارة قدرًا كبيرًا من المعارضة الشفوية، مثَّل رواد العرى والجنس فى المسرح الحى مجموعة أكبر كثيرًا للظروف. فمتعة الإثارة التى توفرها قصة أو مجلة يستمتع بها المرء فى خصوصية تامة ولا تحتاج أن يشارك أحدًا فيها حتى يستمتع بها. وبالرغم من أن الصور الجنسية الجرافيكية التى تُستخدم فى بعض الأفلام تشاهدها مجموعة ، فتتم إزالتها فى الزمن والمكان بعيدًا عن الجمهور. تمت تسوية تأثيرها بشكل تكنولوجى وقد صُمم بوضوح كى يخلق عالمًا خياليًا يمكن للمشاهد فيه أن يشارك فقط من خلال مخيلته. خلق العرى الجنسى فى المسرح مجموعة مختلفة تمامًا من الظروف. فالممثلون، وهم بكامل ملابسهم، يسكنون فى عالم غامض غير مستقر. فمن جهة، فإن عرضًا مسرحيًا هو فقط "تقليد لفعل". ومع ذلك، إذا ما تقبَّل أنصار الأخلاق الحميدة هذه المقدمة، فلن يكون هناك رقابة أو يكون وجودها محددًا. يتحقق المسرح بممارسة الحياة، ببشر يتنفسون ولا يختفون أبدًا. وكما أكد ريتشارد سكنر: "إن الأداء المسرحى دائمًا ما يكون على استعداد دائم للعودة إلى العالم الحقيقى(١٠٢).

ومن الواضح أن ممثلى المسرح موجودون ومتاحون نظريًا. إن تقديم أجساد عارية على خشبة المسرح تحيل تقاليد المسرح إلى واقع قاسٍ. فلم يعد هناك أى خيال أو غموض، فقط شخص وجوده الجسمانى الفعلى حاضر بوضوح.

تساهلت البارات وملاهى العرى المتواضعة مع العرى، لكن هذه الأماكن المحلية تمثل عالمًا مهمشًا للدعارة والمخدرات. لم يكن بالإمكان القضاء عليهم بل فى الإمكان احتواؤهم. احتل عالم "خارج خارج برودواى" فى "إيست ڤيليج" مكانة مماثلة. ربما ضمنت هذه الأماكن عروضًا مسرحية ذات طابع عدوانى سياسيًا وتخريبية على المستوى الأخلاقى، إلا أنها شكلت تهديدًا ضئيلاً للسلوك السائد. وخلالا أوائل الستينيات، لم يكن أولئك الذين كانوا يدافعون عن الكيانات الاجتماعية التقليدية مهتمين بشكل نسبى. وبالرغم من ذلك، فبمجرد أن اجتذبت هذه المسرحيات جمهورًا أكبر ودعاية أكثر، بدأ موقفهم الراديكالى والرموز التى استخدموها لنقل معتقداتهم، (بدأ) فى إثارة الاهتمام. وبمجرد انتقالهم خارج حدود مدينة نيويورك نسبيًا وتوجههم إلى مدن وسط أمريكا، حل الاحتقار المتزايد سريعًا محل اللا مبالاة.

وفى ٢٤ أكتوبر، افتتح "ميسيل ماكلو" مسرحية "اللحية " The Beard على مسرح "إڤرجرين" Evergreen Theatre فى الشارع الحادى عشر فى "نيويورك". يُشترك شخصيتان، هما "بيلى ذا كيد" Billy the kid و"چين هارلو" Jean Harlow فى عراك جنسى شديد العداء أشبه بصراعات "سترنبرج". لم يكن هناك حدث بالمعنى الأرسطى وامتلأ الحوار، الذى يتسم بتكرار يشبه الحوارات الشعائرية، أمتلأ بإشارات وحشوات جنسية. وخلال المسرحية، كرر "بيلى" أن كليهما كان يتمتع بحرية مطلقة وحاول أن يقنع چين أن تجلس على رجليه وتلاطفه. ومع ذلك، كانت اللحظة الأخيرة من المسرحية، التى ولَّدت معظم الضجة حول المسرحية.

اهتم نقاد "نيويورك" بأهمية فن البوب بالنسبة للشخصيات ، وتجنبوا بلطف ذكر التقديم الواضح للجنس فى نهاية المسرحية. لم يَبْدُ سكان نيويورك، على الأقل أولئك الذين كانوا يترددون على مسارح خارج خارج برودواى، لم يبدوا منزعجين. فلم تُرسل خطابات غاضبة إلى المحرر فى صحيفة"التايمز" ليوحوا بعكس ذلك.

استُقبلت مسرحية "اللحية" استقبالاً مختلفًا تمامًا عندما قُدمت على خشبة المسرح فى كاليفورنيا، أولاً فى جامعة ولاية "كاليفورنيا" فى "فولرتون" قبل افتتاحها فى مدينة "نيويورك" بشهر واحد، ثم فى يناير ١٩٦٨ فى "لوس أنجيليس". يوضح الجزء الأول كيف أن التصوير الجنسى الآثم يرتبط بالسياسة التخريبية. تم انتخاب "رونالد ريجان" حاكمًا "لكاليفورنيا" فى نوفمبر ١٩٦٦؛ ملحقًا هزيمة "بإدموند ج. برون" فيما يُعد خطوة كبيرة فى تشكيل "اليمين الجديد" New Right . وإذا ما جنبنا تخفيض الضرائب، وعد "ريجان" بمحاولة استعادة النظام فى كليات وجامعات "كاليفورنيا" مكانًا لتظاهرات الطلاب المستمرة. وعلى حين كان أعضاء مجلس الجامعة الذين قام "ريجان" بتعيينهم يحاولون السيطرة على كليات وجامعات "كاليفورنيا"، قرر طالب مسرح فى كلية ولاية "كاليفورنيا" فى "فولرتون" أن يقوم بإخراج مسرحية "اللحية". منذ البداية، أصاب اختيار "تيرى جوردون" أستاذه "إدوين" دور بالقلق. ومن ثَمَّ أحاط الأخير المسرحية بعدد من الشروط يحمى الطلاب وأعضاء هيئة التدريس من التداعيات المحتمل حدوثها. كان مُقررًا ألا يُشارك طلاب قُصَّر فى العرض وأن تكون الدعاية مقصورة على إعلانات تُعرض فى لوحة الإعلانات الخاصة

بقسمين من أقسام الكلية، وكان على الطلاب الحصول على تصريح كتابى حتى يستطيعوا الحصول على تذاكر ، ولم يكن هناك مجال لتوزيع تذاكر على رجال الصحافة. حضر دور البروفت، وكذلك فعلت والدة المخرج. لم يكن أىٌّ من رئيس القسم "چيمس د. يونج" ولا دور متحمسًا للعرض، لكنهما سمحا له بأن يُقدم فى ٨، ٩ نوفمبر ١٩٦٧(١٠٣).

وبالرغم من هذه الاحتياطات، استطاع أحد الصحفيين الحصول على تذاكر. وفى ١٥ نوفمبر، أعلنت صحيفة "ديلى نيوز تريبيون" Daily News Tripune أنه بعد ستين دقيقة من الانتهاكات البذيئة، "قام الممثلان مع ستارة النهاية بما أطلق عليه الجمهور فعلاً حقيرًا وبذيئًا... إذا ما كانت المسرحية قد قُدمت فى أى مكان آخر فى الولاية وليس فى الحرم الجامعى، لكانت الشرطة ألقت القبض على أحدهم"(١٠٤). انتقل الموضوع على الفور من كونه اهتمام جامعة وجماليًا إلى حملة سياسية استهدفت تبرير سيطرة الولاية المحكمة فى التعليم العالى. قاد السيناتور الجمهورى "چيمس إ . ويتتور" وعضو مجلس النواب الجمهورى "چون ف. برجر" التحقيقات إلى ما أطلقت عليه صحيفة "لوس أنجيليس تايمز"، "المسرحية البذيئة". وبالرغم من ذلك، كان "ويتتور وبرجز" أقل اهتمامًا بالحقائق من إلحاق العقاب بهم. أعلن "ويتتور" أن مسرحية "اللحية" لأسْوأ من تدريس معاداة حرب ڤيتنام". ذهب "چاك جالفين"، المساعد الإدارى "لبريجز"، إلى أبعد من ذلك. فأعلن أن هناك صلة مباشرة بين رفع علم ڤيتنام الشمالية فى كلية ولاية "سان دياجو" وتدريس معاداة حرب ڤيتنام فى "بيركلى" ومسرحية "اللحية"(١٠٥).

ومع تقدُّم فصل الربيع، قُدمت العديد من مشاريع القوانين التى فُصلت لمعاقبة مسرح البذاءة الجنسية الذى يقدم على مسارح كليات الولاية وجامعاتها، إلى مجلس الشيوخ والنواب. كان أكثرها شهرة، مشروع قانون مجلس الشيوخ ٤٨٧، الذى اعتبر قيام المخرجين بتعليم الممثلين محاكاة الأفعال الجنسية فى أى مسرحية تقوم كليات الولاية وجامعاتها بإنتاجها، بمثابة جنحة. ذهب مشروع ٤٨٩ إلى أبعد من ذلك، فقد منع أى شخص يتحدث إلى الطلاب من التدريس لهم أو دعواتهم بهدف التلقين. وصدر أخيرًا تقرير اللجنة فى ٢٥ يناير . وطالب بفصل "يونج" و"دور" وانتقد رئيس الكلية لمنحه - دور منصبًا فى الكلية، ولسماحه بتعرُّض صحيفة "لوس أنجيليس الحرة" Los Angeles Free Press إلى الإزعاج فى الحرم الجامعى(١٠٦).

نظر وكيل نيابة المقاطعة توجيه اتهامات للممثلين لارتكابهم أفعالاً خادشة للحياء، إلا أن حدثًا تاليًا خاصًا بمسرحية "اللحية" فى "لوس أنجيليس" قد استحوذ على اهتمامه . وفى ٢٣ يناير ، أى قبل إصدار القرار التشريعى، تم افتتاح مسرحية "اللحية" على مسرح "وارنر"، وهو نفس المسرح الذى استضاف مسرحية "الهولندى" و "المرحاض". وفى حالة قصاصها من العرض الذى قُدم عام ١٩٦٥، رفضت مديرية الشرطة السماح بإعطاء المخرج تصريحًا بالعرض لأن المسرحية تتضمن محاكاة لفعل جنسى. منتهكًا قانون الولاية الذى يمنع مثل ذلك السلوك على خشبة المسرح، تحدى المخرج "روبرت باروز" الشرطة وافتتح مسرحية "اللحية". وفى ليلة الافتتاح، وخالا حفل استقبال كانت تُقدم الشمبانيا بها، دعت الشرطة، "باروز" للمثول أمام القضاء خلال أسبوع لافتتاحه مسرحية

دون أخذ تصريح بذلك. وحذروه بأنه سيتم القبض عليه إذا ما استمر فى عرض المسرحية، لكنه تجاهل تهديدهم. وفى الليلة التالية، قبل رفع الستار وبينما كان الصحفيون والمصورون ينتظرون خارج مدخل المسرح، تم القبض عليه وعلى أربعة من المسئولين عن العرض. وُجهت اتهامات باستخدام لغة إباحية وإتيان أفعال خليعة إلى المخرج "روبرت جيست" والممثلين "ألكسندر هاى وريتشاد برى وباروز"، ووجه اتهام بالإخلال بالأمن إلى الكاتب المسرحى "ميشيل ماكلور" الذى صاح بألفاظ بذيئة فى وجه الصحفيين.

بدت السيدة "هاى" رابطة الجأش. وظهرت على صفحات "لوس أنجيليس تايمز" وهى تلوح للصحفيين، وتحثهم على أن يتبعوا الفرقة إلى مركز شرطة هوليوود[١٠٧]. تحركت محكمة "كاليفورنيا العليا" بسرعة ومنعت بلدية "لوس أنجيليس" من توجيه تهمة الإباحية إلى الفرقة. مثل هذه الإجراءات إذا ما قُدمت فى إطار مسرحية، لا تقع ضمن اختصاص نظام الدولة الأساس للإباحية.

مسرحيتا الشعر ودانوسيس في المعقل

بالرغم من أن الخلاف حول مسرحية "اللحية" كان مازال قائمًا فى كاليفورنيا لعدة أشهر، فالشجار الذى سببته مسرحية "شَعْر" Hair فاق أى جدال آخر. كتب مسرحية "شعر" كل من "چيروم راجنى" Gerome Ragni و"چيمس رادو" James Rado ، وقام "چالت ماكرمو" Galt MacDermot بتأليف موسيقاها. حاولت الفرقة اجتذاب اهتمام المنتجين أمثال "روبرت ويتد وهال برتس وداڤيد هيريك"، بالنص الذى به يدور احتجاج قوى ضد الحرب لكنهم لم

ينجحوا فى ذلك، وأخيرًا وافق "چو باب "، الذى كان مهتمًا بشدة بحركة الثقافة المضادة، على إنتاج مسرحية "شعر" واستأجر "فريمان" لإخراج العرض الذى افتتحه فى ٢٩ أكتوبر ١٩٦٧(١٠٨).

حظى العرض بنجاح متوسط، إلا أن "پاپ" لم يكن مهتمًا بنقله إلى مسارح برودواى. دخل مايكل بتلر الصراع وهو ابن أسرة بتلر فاحشة الثراء والتى تنتمى إلى شيكاجو بأصولها، وهو موضع ثقة "چون وروبرت كيندى" ومستشار الحاكم "أوتو كرنر" ومرشح ليبرالى ديمقراطى لمكتب العلاقات العامة فى "إلينوى". استثمر "بتلر" وشريكه "برتراند كاستيلون" مبلغ ٢٥٠ ألف دولار وقاما بنقل العرض إلى "شيتا ديسكوثيك" بعد إغلاقها. وبالرغم من أن رد الفعل لم يكن مشجعًا، إلا أنه كان مقتنعًا أن لمسرحية "شعر" مستقبلاً حافلاً. وقرر أن يأخذ العرض إلى مسارح "برودواى" وأحل "توم أورجان" محل "فريمان". كانت صحيفة "كوماجازين" قد أطلقت على "أورجان" لقب "الكاهن الأكبر لخارج - خارج برودواى". كان أورجان نتاج فرقة "سَكَنْدسيتى" Second City، وهى فرقة مستحدثة تقوم على الارتجال فى شيكاجو. وكان متوافقًا مع تقنيات "جيرزى" "جروتوفسكى" وحصل على جائزة أوبى عام ١٩٦٧ كأحسن مخرج للعام خارج - خارج برودواى(١٠٩).

قام أورجان بتغيير مسرحية "شِعْر" تغييرًا راديكاليًا. فقد أضاف بالاشتراك مع مؤلف الموسيقى ماكدبرموت ثلاث عشرة أغنية جديدة، بينما حذف ثلاثًا أخرى. وبإضافته المزيد من الأغانى ليملأ فترة عرض استمرت ساعتين ونصف الساعة، كان قد ألغى الكتاب الصغير كله بالفعل. اختفت الحبكة والشخصيات

والموضوع بالفعل، وبدلاً منها أكد "أورجان وماكدبرموت" النشاط الرائع المتعدد الصور وتقنية معارضة الوهم الجريئة والتى دعمها تمامًا الرغبة فى إحراز نتيجة مُرضية(١١٠). وبالرغم من أن مسرحية "شعر" والتى عُرضت فى برودواى كانت لا تزال تُعلن عن معارضتها لحرب فيتنام والتمييز العنصرى، وقد اتخذت موقفًا جديدًا مؤيدًا للحب ومؤيدًا للجنس ومؤيدًا لتعاطى المخدرات، ونفس القدر من التأكيد على الطبيعة القبلية للهيبين.

عارضت مؤسسة مسرح نيويورك مسرحية "شعر". فقد رفض كل من "آل شوبرت" Shuberts و"آل نيزرلاند" Nederlanders أن يسمحا بإعطاء تصريح لمسرح يقدمه "كاستيلى" Castelli و"بتلر". وأخيرًا، أقنع والد "بتلر" ذو النفوذ السياسى المؤثر، داڤيد كوجان، صاحب مسرح "بلتميور" حتى يسمح بعرض مسرحية "شعر" على مسرحه(١١١). شاهد "بورت باتشارك" و"ريتشارد رودجر" و"ليونارد برنسشين" جميعًا عرض مسرحية "شعر" ليلة الافتتاح فى ٢٩ أبريل ١٩٦٨، ونعوا مستقبل المسرح الاستعراضى الأمريكى. قال "داڤيد ميريك: " لا أعرف ماذا يكون هذا بحق الجحيم. لا أعرف لماذا يُعجب الناس بها(١١٢). وأعلن العديد من نقاد مؤسسة المسرح آراء متشابهة. استخدم چون شاپمان، وهو صحفى فى جريدة "ديلى نيوز" Daily News ، أقوى لغة أمكنه حشدها حتى يثنى قراءه عن الذهاب إلى مسرح بلتيمور. قال إن المسرحية "مبتذلة ومنحرفة وبلا ذوق ورخيصة وساخرة وهجومية وقذرة، وإن كل من شارك فيها يجب أن يستحم بمطهّر قوى ويُعلق ليجف فى الشمس"(١١٣). صنفها چاك أوبريان من صحيفة "ديلى كولم" Daily Column على أنها مسرحية "استعراضية متشابكة

تعرب عن حالة من الجنون تصيب المَشاهدُ الإباحية المطلقة الجمهورَ فيها بالصدمة بالرغم من أنها عديمة الذوق، وبدأ فريق العمل بها وكأنه لم يستحم أبدًا فيما عدا اثنين، وهى مسرحية غير محترمة بل مدنسة وترانيم الحب التى تقدمها مكروهة بشكل شرير"(١١٤).

وبالرغم من أن مسرحية "شعر" قد ولَّدت قدرًا كبيرًا من المعارضة، إلا أنها حصلت على دعم عددا من المناصرين. فقد رحبوا بهدفها الجرىء وخلو عرضها من الوهم. إلا أن أكثر ما أحبوه فى العرض هو صدقها فى تصوير الهيبين. وبعد اعترافه لقرائه المتلهفين بأنه "نعم" كانت الموسيقى عالية و "نعم" كان هناك عُرى، "علق ولتر كير" ردًا إيجابيًا: "لم يبع العرض بصورة جيدة. حتى إنه لم يبع.... لم يكن هناك ضغط لشراء تذاكر العرض، أو خوف فى قلوب الممثلين. فهم لا يُظْهِرون استحسانهم بشغف. ولا يشعرون بعاطفة شديدة نحوك. فهم فقط يقفون إلى جانبك مثل الدببة التى تأتى على كوخك فى "يلوستون پارك"(١١٥). ظهر "ريتشارد وتس" أيضًا كاحد المعجبين بالعرض: "لمسرحية "شعر" سحر مدهش إذا لم يكن ربما سحرًا غير مقصود؛ فروحها المعنوية العالية مُعْدية، ومن الصعب مقاومة حيويتها الشابة"(١١٦).

عكست مسرحية "شعر" ، براءة الفترة بدلاً من القلق الذى يسودها. وبذلك، ربما اتهمها البعض بالتنازل عن معايير "برودواى" لكن ليس بإفساد أخلاقيات الجمهور. كان هذا رأى الغالبية العظمى من النقاد الذين شاهدوها. ومع ذلك، كانت هناك استثناءات. فقد احتج متظاهرون من رابطة "سميت سموت"Smite Smut League وجبهة تحرير الشواذ Gay Liberation Front على عرض

واشنطن "د. س" وأطلق رجال دين غاضبون فى كنيسة سان بول اثنى عشر فأرًا فى ردهات المسرح لإخافة الجمهور. كان هذان الحدثان الأقل فى الأهمية والتأثير إذا ما قورنا بما حدث فى "بوسطن" و"شاتانوجا".

فى ٢٠ فبراير ١٩٧٠، عندما كان مُقررًا أن تُفتتح مسرحية "شعر" فى "بوسطن" على مسرح "ويلر"، كانت قد قدمت عروضًا ناجحة بالفعل فى خمس عشرة مدينة بالفعل فى جميع أنحاء العالم. من الواضح أن أهل بوسطن كانوا مَشُوقين لمشاهدة العرض، حققت مبيعات التذاكر قبل العرض ما يفوق ٦٠٠ ألف دولار. وبالرغم من ذلك، أقدم محامى مقاطعة "سوفوك"، "جاريت هـ. بايرن" على مشاهدة عرض تجريبى وأكد أن هناك مشاهد بعينها فى العرض تنتهك قوانين الإباحية لولاية "ماساشوستس". وأقسم على أن يُغلق العرض وأن يقدم كل المشاركين فى المخالفات للمحاكمة. طلب "جيرالد برلين"، مستشار العرض، أن تمنحه المحكمة القضائية العليا لولاية "ماساشوستس" إعفاء من الملاحقة القضائية التى يفرضها عليه المُدَّعون من خلال محامى المقاطعة. شاهد كل قاضٍ فى محكمة "ماساشوستس العليا" عرضًا للمسرحية. ومن ثَمَّ حكموا أن مسرحية "شعر" تشكل "شكلاً غامضًا، لدرجة ما، من الاحتجاج يحميه التعديل الأول" وإذا ما نُظر إليها بعيدًا عن الأحداث التى ذكرناها بعينها... فلا تكون خليعة ولا فاسقة، مهما كانت الاعتراضات الأخرى عليها". وأعلن القضاة أيضًا أنهم سوف يمنحون المسرحية إعفاءً من الملاحقة القضائية، فقط فى حالة ما إذا ارتدى كل فرد من أفراد العمل ملابس لحد معقول طوال الوقت"، وإذا ما حُذفت كل محاكاة للقاء جنسى أو انحراف"(١١٧). وبدلاً من أن يقوم المنتجون بالتغييرات

المطلوبة، قاموا بإغلاق العرض فى ١٠ أبريل وتقدموا بطعن إلى محكمة المقاطعة لالتزام "بيرن"، محامى المقاطعة بطلباتهم.

وفى ٦ مايو ١٩٧٠، أصدرت محكمة الولايات المتحدة لمقاطعة ماساشوستس قرارها.

أولاً: تُقر بأن المسرح الحى يخضع لنفس التعديل الأول" للحماية الذى مُنح للمادة المكتوبة وللأفلام. وبذلك مُنع قضاة الولاية من التدخل فى شئون المسرح الحى بوضوح إلا إذا استطاعوا إثبات أن العرض "إباحى دستوريًا". ليس فقط "مُهين بل دستوريًا إباحى"(١١٨).

ثانيًا: تساءل القضاة ما إذا كان دستور ولاية ماساشوستس لمعاقبة السلوك الخليع والفاسق وما إذا كان القانون العام يمنع الكشف الفاضح الذى بنى عليهما "بيرن" محامى المقاطعة قضية، يمكن تطبيقهما على العروض المسرحية(١١٩). اعتقد القضاة أن الجماهير ، مشاهدون حذرون ويملكون إرادتهم. وأضافوا، "أن عناصر أخرى مثل التشكل والإضاءة والزاوية التى يرى الجمهور منها المسرح وحرية الحركة والمضمون الدرامى تؤثر بشدة على ما يشاهده ويدركه الجمهور بالضبط. وإلا جاز أن يقع عرض ظل خافت لرجلٍ عارٍ تحت طائلة العقاب كمعظم أشكال الإثارة الصارخة. وبالمثل، حكموا بأن التطبيق العالمى لقانون "السلوك الخليع والفاسق" على محاكاة الانحراف الجنسى يمكن أن يجعل تصوير الانحراف فى الدراما ممكنًا. وأخيرًا، أقروا بوضوح الرأى القائل إنه هام جدًا للمسرح المعاصر: "لا نستطيع التهرب من نتيجة أنه كى تُطبق معايير الشارع

والسوق على العالم خارج أضواء المسرح نكون كمن أجاز حملة اعتقالات تفرضها الرقابة على تناسب غير دستورى... فسوف يلجأ الممثلون والمنتجون إما إلى تجنب "بوسطن" تمامًا أو يوجهوا سفينتهم بعيدًا عن المنطقة الممنوعة باستئصال المادة التى لا يحميها الدستور حتى يتجنبوا مخاطرة الحبس لمدة ثلاث سنوات. كلتا النتيجتين مخالفة للتعديل الأول"(١٢٠).

لكن وكيل نيابة المقاطعة لم يكن قد انتهى مما بدأه. فقد حصل على وقف تنفيذ يمنع بموجبه الإنذار القضائى من أن يكون نافذ المفعول، لكن المحكمة العليا كانت قد صوتت على قرار٤-٤ بفارق صوت واحد بأن يُلغى وقف التنفيذ. وافتُتحت مسرحية "شعر" فى "بوسطن" فى ٢٣ مايو ١٩٧٠ . أبرز الانتصار الذى تحقق فى بوسطن ذلك المسرح بوضوح، فقد كان مثل القصص الروائية والأفلام السينمائية عالمًا روائيًا لا يمكن للقوانين التى تحكم "الشارع والسوق" أن تُطبق عليه تمامًا. أراد "بايرن"، وكيل نيابة المقاطعة، أن يلغى العرى والإثارة فى الأماكن العامة بغض النظر عن المضمون. أدركت محكمة الدائرة والمحكمة العليا تمامًا، أن هناك اختلافًا أساسيًا بين تصريح فنى يستخدم العرى أو الحياة الجنسية والعالم خلف أضواء المسرح.

بعد ذلك بأربعة عشر شهرًا، تعرضت مسرحية "شعر" لنوع مختلف من المعارضة. فقد أرادت شركة "عروض ساوث وست" أن تحجز مسرح "ليتل روك" لتقديم مسرحيتها الغنائية لمدة ست ليال. رفضت لجنة المسرح أن تمنحها عقدًا لأنها رأت أن تلك المسرحية الغنائية إباحية. رفعت فرقة "ساوث وست" قضية ضد اللجنة أمام محكمة المقاطعة الفيدرالية؛ معلنة أن المنع الذى صدر يُشكل

إجراءً غير قانونى مسابقًا على الحقوق التى منحها "التعديل الأول". وافق ج. توماس إسيل G. Thomas Eisele وأمر بتحرير عقد للتواريخ التى طلبتها الفرقة(١٢١).

بالرغم من أن قضية "ليتل روك" كانت مهمة، إلا أنها ظلت قرارًا منعزلاً لأن السلطات المحلية لم تتقدم بطلب استئناف لدى المحكمة العليا. وفى أكتوبر، وقع موقف مشابهٌ فى "شاتانوجا" Chattanooga. تقدمت فرقة "عروض سوشوست" بطلب إلى المدينة كى تستخدم مسرح تيفولى Tivoli Theatre، وهو مسرح قطاع خاص، لفترة إيجار طويلة وذلك لتقديم مسرحية "شعر" لمدة ستة أيام بداية من ٢٣ نوفمبر ١٩٧١، ومع هذا التاريخ كانت مسرحية "شعر" قد تم تقديمها فى ١٤٠ مدينة فى الولايات المتحدة وكانت لا تزال تُقدم على مسارح برودواى لمدة ثلاث سنوات. رفض مجلس إدارة المسرح الطلب. تقدم المنتجون بالتماس لمحكمة مقاطعة الولايات المتحدة عن المقاطعة الشرقية لولاية "تينسى" كى تستصدر أمر منع مؤقت، لكن المحكمة قد رفضت الطلب. وبعد ذلك بعدة أسابيع، تقدم المنتجون إلى المدينة بطلب تأجير قاعة عرض ميموريال Memorial Auditorium لتقديم ليلة عرض واحدة لمسرحية "شعر". مرة أخرى ثم رفُض طلبهم، كما رفض طلبهم التالى من أجل استصدار إنذار قضائى. بهذه المناسبة، حكمت محكمة مقاطعة الولايات المتحدة مستعينة بهيئة محلفين استشارية، بأن مسرحية "شعر" هى مسرحية إباحية لأن العُرى الجماعى والمحاكاة الجنسية يُعدان انتهاكًا لقرارات المدينة الرسمية والنظام الأساس للولاية. أكدت محكمة استئناف الولايات المتحدة القرار وانتقلت القضية على المحكمة العليا(١٢٢).

حثت فرقة "سوث إيست" المحكمة العليا على إبطال قرارات المحكمة الأدنى للأسباب التالية :

١- أن المجلس قد أتخذ هذا الموقف قبل الخطر.

٢- أن المحاكم قد طبقت معايير غير صحيحة فى تحدّى مفهوم "العرى".

٣- أن محضر الجلسات لم يدعم النزاع حول ما إذا كانت مسرحية "شعر" إباحية.

ولحسن الحظ، اختار القضاة أن يحكموا فى هذه القضية لصالح الرأى الأول ولم يُطلب من المنتجين الدخول إلى جدال الإباحية القائم. ففى قرار إيجابى حكمت المحكمة أن للمسئولين العامين القدرة على منع منتدى قبل حدوثه الفعلى. وذكرت المحكمة العديد من الحالات السابقة المماثلة. لذا قررت المحكمة أن اللجنة قد اقترفت عملاً غير قانونى عندما منعت المسرحية الاستعراضية محل الخلاف من الظهور على خشبة المسرح. وبدلاً من السماح لسلطات تنفيذ القانون بمقاضاة أى فعل غير قانونى يحدث، "قد منعوا تطبيق القانون متوقعين أن العرض سوف ينتهك القانون"[١٣٣].

تمسكت المحكمة أكثر بأن المسرحين هما منتديان عامان تم تصميمهما وتكريسهما للأنشطة التعبيرية. وكون المنتجين ربما استخدموا وسيلة أخرى خاصة ، فإن هذا لا يبرر هذا النمط من الحَجْر المسبق على حرية التعبير. استشهاد شنايدر ضد الدولة Schneider v . State صرح بما يلى:

"لا يستطيع المرء أن يمارس حريته فى التعبير فى الأماكن المناسبة بحجة أنها يمكن أن تُمارس فى مكان آخر... إذا وصلنا فقط لنتيجة أن التعديل الأول لايحمى الدراما الحية - وتخضع إلى معيار مختلف تمامًا عن ذلك الذى تطبقه على أشكال التعبير الأخرى - الا يكون بإمكاننا ان نجد اى خطر مسبق هنا "(١٢٤).

وهكذا بحلول عام ١٩٧٥، كانت مسرحية "شعر" قد أكدت وأعادت تأكيد عدة موضوعات دستورية:

١- أن عروض المسرح الحى قد حصلت على حرية التعبير بموجب "التعديل الأول".

٢- لا يحوِّل وجود مَشاهِد متفرقة بمكن الاعتراض عليها فى عرض يُقدم على خشبة المسرح بشكل تلقائى، العرض كله إلى عرض إباحى.

٣- لا يمكن منع الأنشطة والعروض الآثمة وغير الشائعة من الأماكن العامة- دون إجراء مناسب لذلك.

وبالرغم من تحقيقها لانتصارات مؤسساتية، ربما نذكر أن مسرحية "شعر" كانت عرضًا منتصرًا من عروض "برودواى". فقد تم عرضها بنجاح فى ثلاث قارات واستمتعت بدعم "ميشيل بوتلر" المالى والعاطفى الكبيرين. أكثر من ذلك، أنه كرس كتيبة من المحامين للدفاع عن حقوقها الشرعية. اعتمدت مسرحية "شعر" على الشراكة متعددة الجنسيات التى تمتعت بالحماية المتوافرة لمثل هذه المؤسسات. أما فى حالة العروض الآثمة الأخرى، فنادرًا ما تُحاط بمثل هذه الظروف أو لا تحاط بها أبدًا.

بينما تم اتهام مسرحية "شعر" بالإباحية، فقد كان استخدامها للعرى والمواقف الجنسية حميدًا بشكل إيجابى عند مقارنته بالعروض الأخرى. ففى يونيو ١٩٦٨، افتتح "ريتشارد سكنر" وفرقته مسرحية "ديونيسوس عام ٦٩" Dionysus in69، وهو معالجة معاصرة لمسرحية "Bacchae فخلال فترة العرض، يقدم فريق كورال عراة أو شبه عُراه طقس ميلاد عربيديًا ويتفاعلون مع الجمهور من وقت لآخر. وتم افتتاح مسرحية "فوتز! Futz "لروتشل أونز" Rochelle Owens وإخراج "أورجان" فى يونيو أيضًا، تدور قصتها حول شاب متزوج من خنزيرة ولم يكن بها عرى ومع ذلك فقد أشعلت نيران الخلاف. وفى سبتمبر، افتتحت فرقة المسرح الحى مسرحية "الجنة الآن" التى كانت تحوى جزءًا يحمل عنوان "شهرة الجمال العالمى"، والتى قدمها أعضاء الفرقة مرتدين ملابسهم الداخلية. وفى نوفمبر، قدمت مسرحية "إروس الجميل" Sweet Eros "لتيرانس ماكنالى" وتظهر فيها ممثلة عارية مقيدة ومكممة طوال فترة العرض. فى ديسمبر، تستكشف مسرحية "السيد دانتى الشاب" عالمًا ساديًا يقوم فيه زوج غَيُور بخِصَاء شاب. ظهرت مسرحية "روتشل أونز" الثانية "بيكلتش" Beclech أيضًا فى ديسمبر. تصور المسرحية الذبح الواقعى لماعز وشنق ملك عارٍ. وفى ١٩٦٩، افتُتحت اثنتان من أكثر مسرحيات العقد إثارة للجدال فى نيويورك، وهما "تشى!" Che فى مارس و "أُو! كالكتًا" Oh ! Calcutta فى يونيو، وكانتا مسرحيتَىْ عرى تمامًا. أثارت هاتان المسرحيتان والعديد من المسرحيات الجنسية الأخرى معارضة رسمية قليلة فى نيويورك. أما تلك المسرحيات التى غامرت بالخروج على ضواحى المدينة المتساهلة، فقد عاملها الجميع كبوادر للفوضى السياسية والثقافية.

افتُتحت مسرحية "ديونيسوس عام ٦٩" فى ٦ يونيو ١٩٦٨، على مسرح "پرفورمانس جراج" Performance Garage فى "سوهو". وكما هو الحال فى كل عروضه، أراد كسر التقاليد المسرحية (أو محو) التقاليد المسرحية التى تفصل الحياة فى المسرحية عن حياة الجمهور. ومع ذلك، أراد سكنر أن يخلق تجربة أكثر من مجرد مشاركة مجانية. فقد كان يأمل أن يخلق تجربة جماعية تربط الجمهور والممثل فى لحظة وجد، تمحو تلقائيًا القيود الصناعية التى يفرضها المسرح الغربى والمجتمع البرجوازى:

> **"يكمن أسفل أيما حضارة ذات آلية قمعية كيانات لتحافظ عليها متماسكة وسليمة، قوة معادلة ذات قدرة كبيرة على التوحيد والاحتفال والجنس ووهب الحياة، تستمر فى بذل تأثيرها الطاغى والمبهج. ففى أوقات بعينها فى حياة كل فرد وأثناء فترات معينة من تاريخ كل مجتمع يتم تنشيط هذه القوة المعادلة...** يبدو أنها - عندما يتم تفعيلها- تصبح أكثر حقيقية وأكثر جدارة بالتصديق من الحضارة - الموانع الاجتماعية المحددة - فهى تعارضها أو تمحوها باستمرار. يمكن أن يكون حضور ديونيسوس جميلاً أو قبيحًا أو كليهما. يبدو واضحًا تمامًا أن حاضرًا فى أمريكا المعاصرة- يكشف عن نفسه فى حياة الهيبيز، وفى روح كرنفالات" السود المتمردين العُصاة، فى الحرم الجامعى... LSD. كيمياء معاصرة لكن الفزع قديم. آخذ هذه النقطة، خاصية النشوة لأحولها إلى خاصية مسرحية أساسًا(١٢٥).

يرى سكنر أن العرى سمة هامة لحالة الوجود هذه، إلا أنه تحمل عناء التفريق بين العرى nudity والتجرُّد من الملابس nakedness، فالتجرد من الملابس كان بمثابة تصريح سياسى وروحى يكشف عن الحالة النفسية العارية من كل أنواع الحماية. كان العرى ابتكارًا لصناعة الترفيه التى استغلت إمكانات الجسم الإنسانى على الإثارة لتحقيق التربح(١٢٦).

وبالرغم من ذلك، كان التجرد من الملابس "فى مسرحية "ديونيسوس عام ١٩٦٩" أكثر إثارة للقلق بكثير من "العرى" فى مسرحية "شعر". فقد أفتُتح العرض فى يونيو، إلا أن الفرقة ظلت تقوم ببروفات حتى بدأ العرض يتبلور. وبحلول ديسمبر، كان الممثلون قد عقدوا العزم على الظهور عرايا فى مشهدين - المشهد الأول وهو يصور طقوس ميلاد ديونسيس وبنثيوس ومرة أخرى عندما قتل آجاف بنثيوس- وذلك للإعلاء من شأن حالة الوجد التى تحيط بالأحداث. كوكلاء التغيير، دعت الفرقة الجمهور للمشاركة فى الرقصات التى تبعت ميلاد ديونيسوس. غالبًا ما كان أفراد من الجمهور يتجردون من ملابسهم ويشاركون بحماس فى العربدة التى تلت ذلك. عند هذا الحد، لم يتقاطع المسرح والحياة فقط، بل اندمجا تمامًا حتى أصبح مستحيلاً التمييز بين الممثلين وأفراد الجمهور[١٢٧].

بمجرد خروج TPG من حدود سوهو Soho الآمنة فى جولة إلى حرم الجامعات فى الغرب والغرب الأوسط، تبخر الاستقبال المتسامح الذى استقبل به الجمهور مسرحية "ديونيسوس" عام ١٩٦٩"، ففى كلورادو سپرنج Clorado Spring أطلق الجمهور على مسرحية "ديونيسوس" عام ١٩٦٩" عمل سامٍ مكون من كلمات ذات أربعة حروف (أى كلمات بذيئة) واستعراض لا معنى له للعرى يبدو أنه يحدث من أجل العرى فقط وليس لسبب آخر"[١٢٨]. وعندما وصلت الفرقة إلى جامعة مينسوتا فى ميناپوليس كانت قد استدعيت إلى اجتماع مع مجلس إدارة اتحاد الطلاب (SUBG) والذى حضره طلاب وأعضاء هيئة تدريس وإداريون - تمسك المجلس بأن وجود العرى على خشبة المسرح من شأنه أن يكون

استفزازيًا جدًا. وافق سكنر بألا يقدم ممثلوه العرض وهم عرايا، لكن أعضاء الفرقة كانوا غاضبين بشدة من هذه الرقابة التى فُرضت عليهم. ونتيجة لذلك، أن وضعت الفرقة طاقة متجددة فى الدعوة للرقص واستجاب أثنان من أعضاء الجمهور بالتجرد من ملابسهما. استشاط أعضاء مجلس إدارة الطلاب غضبًا متهمين الفرقة بإحاكة مؤامرة واشترت عقدًا لعرض الفرقة الأخير. ومع وجود ليلة عرض واحدة متاحة لهم، قدمت الفرقة عرضها على مسرح فيرهاوس Firehouse، وقدمت المشاهد الشاطحة كاملة وكان عمدة مينابوليس بين الحضور(١٢٩).

وبوصول الفرقة إلى جامعة ميتشجان فى بن أربور، كان مستغلوها قد أبرزوا الخبر على الصفحات الأالى لصحيفة "ديلى ميتشجان" .Daily Michigan . ففى ٢٦ يناير، وهو اليوم السابق على عرض الفرقة، اصدر الرئيس روبرت و. فليمنج بيانًا يؤكد فيه بأن الجامعة ليست "محرابًا مقدسًا" Sanctuary وأن قوانين المجتمع قابلة للتطبيق وقابلة للتنفيذ فى الحرم الجامعى. وقبل العرض بساعات فقط، قابل سكنر وعضو آخر من أعضاء الفرقة رئيس الشرطة والتى كراسنى. فقد أرادا معرفة ما إذا كان سيلقى القبض على الممثلين إذا ما ظهروا عرايا فى مشهد مولد ديونيسوس. رفض رئيس الشرطة بأن يقول شيئًا يلزمه، وقال فقط أن عليه أن يُشاهد العرض. رفض رُعاة الفرقة، وهى " لجنة نشطاء الاتحاد" حذف المشهد الذى عرّض أعضاء الفرقة للاعتقالات. وبالرغم من ذلك، قامت الفرقة بعرض مشهد العرى. وتم القبض على عشرة ممثلين وتوجيه تهمة العُرى الفاضح لهم، وهى جنحة تُعاقب بغرامة قدرها ٥٠٠ دولار والحبس لمدة

عـام. وفـى مـؤتمر صـحـفـى عُـقـد قـبل الـعـرض، وعـد سكنر بمقـاومـة حـالات الاعـتـقـال[١٣٠].

وخـلال ثمانٍ وأربعين سـاعة، وعـد صـانعو القـرار فى ميـتشـجـان بالتحـرى عن حـالات "الفـسـاد" و "التـخـريب" فـى كليـات الولاية وجـامـعـاتهـا. أعلن السـناتور الجمهورى بأن مؤسـساته قد ملت الحمقى أشباه ذكور الماعـز ذوى الشعـر الأشعث قليلى القيـمـة الأخلاقيـة" الذين يتـدخلون فـى تربيـة أبنائهم[١٣١]. وبدلاً من دراسـة الموضـوعات التـى أقلقت الحرم الجـامـعى، كان من الأسـهل اتهـام الدخـلاء بإفسـاد الطلاب. وكـمـا حـدث مع "الرعب الأحـمـر" Red Scares التى قُـدمت فـى العـقـد الماضـى، فضل المسئولون تجاهل العيوب الكامنة فـى أنظمتهم المختلفة وإلقاء اللوم على الغـرباء فـى هذا القلق. فإذا مـا كان بـالإمكان الحفـاظ فقـط على المجتـمع متآلفًا ومتماسـكًا؛ فلن تحدث مثل هذه المشاكل.

رد فعل عنيف

وصل العرى كتقليد مسرحى إلى الذروة، أو الحضيض، وفقًا لنظرتك للأمور، فى عام ١٩٦٩ . فـخلال ذلك العـام، خلقت مسـرحيتا "تشـى!" Che و "أو! كالكتا" Oh! Calcutta حـالة من الغليـان المتسـاوى داخل المجتـمع المسـرحى وخـارجـه. وكانت مسـرحيـة "تشى!" هـى المسرحية الوحيدة التى مَثُل صـانعوها أمـام المحكمة بتهمة الإباحيـة خلال السـتينيـات فـى نيويورك. كتب المسرحيـة لينوكس رافاييل، وهو ترينيـدادى من السكان الأصليين ويبلغ من العمـر ٢٩ عامًـا. تصور المسـرحيـة

الساعات الأخيرة فى حياة تشى چيڤارا ككابوس جنسى. وبعيدًا عن تشى، تصور شخصيات مثل رئيس الولايات المتحدة وتشيلى بيلى (ابن كينج كونج) وماى فانج (وهو عضو فى المخابرات) وأخت الرحمة Sister of Mercy وبريكستون فيرلس Breakstone Fearless (مخرج سينمائى). كان الهدف من النص هو الكشف عن أن علاقة أمة صغيرة من أمريكا اللاتينية بالولايات المتحدة هى علاقة ضحية بمغتصبها. النص ذو الـ ١٤٤ صفحة هو بمثابة تراكم لتيار الوعى المتصاعد. فهى تصف أشخاصًا يتصفون بالعنف والاعتداء الجنسى وزُينت ببعض المشاهد الإباحية. أثارت المسرحية عاصفة من الاحتجاج عليها. فقد قدم الممثلون - الذين كانوا عراة معظم العرض - الفعل الجنسى المثير التلقائى على المسرح سواء كان طبيعيًا أو شاذًا. وعلى حين كانت مثل هذه الأفعال يتم وصفها فى الكتب وتُصور فى الأفلام، إلا أن تقديمها على خشبة المسرح بواسطة ممثلين حقيقيين قد حول الممارسات المسرحية الرائدة إلى عرض شهوانى- قال البعض "خصوصًا لتشى". افتُتحت مسرحية "تشى!" فى ٢٢ مارس على مسرح فرى ستور Free Store Theatre فى كوبر سكوير بعد مراجعة فى ١٢ مارس ١٩٦٩، حضر العرض آموسى س. باسيل، قاضى المحكمة الجنائية، يوم الإثنين التالى. غادر المسرح وناقش المسرحية باختصار مع رئيس مديرية الشرطة للشئون الأخلاقية فى مدينة نيويورك. وأصدر مذكرات بالقبض على الممثلين خارج المسرح. دخل رجال الشرطة على الفور إلى المسرح وألقوا القبض على الممثلين وخمسة أعضاء آخرين من العاملين فى العرض[١٣٢]. فقد تم استدعاؤهم تلك الليلة بتهم ارتكاب الفحش والشذوذ الجنسى والإباحية. أعلن المتهمون ومحاميهم آرثر توركو ، وهو عضو فى فريق دفاع وليام كسنر، إن تغريمهم مبلغ ٥٠٠ دولار كان مبالغًا فيه.

وأتهم توركو القاضى باسيل بالتحيز، معلنًا، "أن وجدانه (وجدان القاضى باسيل) هو الذى أُصيب بالصدمة"[١٣٣]. وبعد ذلك بيومين فى محاولة لتجنب إغلاق عرض "تشى"،استحث كسنر نفس محكمة المقاطعة الفيدرالية على الإسراع بنظر القضية وأكد أن المسرحية تتناول "أحداثًا واقعية سياسية فى إطار جنسى"، وأنها لا تلقى قبولاً ضمن الاهتمامات الشهوانية. رفضت المحكمة إصدار أمر توقيف[١٣٤].

وفى ٧ مايو، صدر قرار إدانة تضمن أربعًا وخمسين تهمة، منها الشذوذ الجنسى وممارسة الفُحْش علنًا والإباحية والتآمر للقيام بالتهم السابقة، ومقاومة القبض عليهم. وتلك الليلة، ألقت الشرطة القبض مرة أخرى على الفرقة ، التى كانت قد أعادت افتتاح العرض[١٣٥].

كان هناك العديد من نقاط الخلاف حول العرى فى مسرح نيويورك، لكن جاءت ردود أفعال الممثلين والأكاديميين وكُتاب المسرح كما لو أن قنبلة قد انفجرت وسط الجميع. علق كاتب افتتاحية صحيفة "نيويورك پوست" على مسرحية "تشى"، والعروض الأخرى المشابهة لها بأنها "اللعنة التى سادت حياتنا"[١٣٦]. وجاء فى المقال الافتتاحى لصحيفة "نيويورك تايمز":

إن التصوير الصريح للممارسة الجنسية على خشبة المسرح لهو الخطوة الأخيرة لانهيار الذوق والرقة فى المسرح. فهو يتدنى بالممثلين إلى مجرد عارضين، ويحول الجمهور إلى ناظرين وهو ما يحُط من قدر العلاقات الجنسية إلى مستوى الدعارة. فمن الصعب التعرف على أى مبدأ عظيم من مبادئ الحريات المدنية عندما يتشارك أشخاص فى هذا النوع من العروض على خشبة المسرح ويتم القبض عليهم "بتهمة الشذوذ الجنسى والإباحية"[١٣٧].

ذكرت صحيفة "نيويورك" أن مسرحية "تشى!" هى "سلسلة قذرة من العهر الخالى من الحب والألعاب الجنسية الذى يقدمه ممثلون عراة، ولا تذكّرنا بشىء يشبهها سوى نوع العروض التى ازدهرت فى بور سعيد أثناء حكم الملك السابق فاروق"(١٣٨).

كانت الاعتقالات بمثابة حدث تسبب فى شقاق. أرسلت المجالس المشتركة ونقابة المسرحيين ورابطة المؤلفين خطابًا إلى العمدة چون لينسى. ذكروا فيه أنهم متمسكون بأن إغلاق المسرحية قبل صدور القرار القضائى يرقى إلى مستوى الرقابة بالتخويف، ويهدد حرية التعبير فى المسرح بالانقراض بجد. واثاروا سؤالاً شائعًا، وهو هل تغيير القانون يعتبر الأحداث التى تتم محاكاتها على خشبة المسرح عندما يتم أداء نفس الأحداث فى الشارع، فهل يعتبرها جريمة؟ "نعتقد أن القانون يعتبرها جريمة"، فهناك فرقٌ بين تصوير جريمة القتل على خشبة المسرح وارتكاب جريمة قتل على خشبة المسرح والانغماس بالفعل فى أعمال متعددة بعينها يجرِّمها القانون(١٣٩).

أثارت مسرحية "تشى" سؤالاً افتراضيًا حول "الحد الخارجى للتواصل الرمزى". يرى بعض كُتاب المسرح، أن مسرحية "تشى" قد تجاوزت ذلك الحد لكن بالنسبة لآخرين فإن عملية إقامة أى حدود، أيًا كانت، من شأنها أن تعطى مجالاً أمام فنانين ليفرضوا رقابتهم على فنانين آخرين:

إذا ما بدأت تشريح المذهب المحورى، تكون بالفعل تقوم بتقطيع الأرض أسفل قدمك. ولن يكون بمقدورك أبدًا أن تعرف أين تتوقف. يبدو لى أنه ليس هنالك ثمن باهظ تدفعه للحصول على صحافة حرة، حتى إذا ما سمح الثمن لشىء

مثل مسرحية "تشى" بأن تُعرض على أولئك الذين يرغبون فى الذهاب إلى شباك التذاكر ويدفعون نقودًا لحضورها(١٤٠).

واجه الفنانون قرارات تجاوزت موضوع الرقابة. فقد تصادمت الحرية الفنية مع الخصوصية والتكامل الشخصى. ومثلهم مثل الفنانين، كان يُطلب من الممثلين أن يكتشفوا ويتوحدوا مع التجارب الشخصية المؤلمة والحميمة أحيانًا فى إبداعهم للشخصية المسرحية، أن يختَبروا الآن أن العُرى هو الشكل المطلق للكشف والبوح الإنسانى. قالت الممثلة مونيكا إفانز، التى رفضت أدوارًا تتطلب مشاهد عرى: ظللت أفكر، أنها لن تكون أنا الممثلة- ستكون أنا ... غزا العُرى حقوق البشر. إن جسدى ملكى- هذه هى حياتى الخاصة، أرضى الخاصة". جاء توجه سالى كيركلاند، التى قامت بدور "الفتاة" فى مسرحية "إله الحب الجميل" Sweet Eros وعملت كراقصة وكموديل للفنانين، جاء توجهها معارضًا تمامًا لتوجه إفانز. ترى كيركلاند أن جسدها هو العمل الفنى وأن الأداء العارى يبدو شيئًا طبيعيًا. قالت: "أعتقد أن الجسم الإنسانى جميل وطالما أشعر أن ما أقوم به هو عمل فنىّ، فليس لدَّى اعتراض أن أظهر عارية"(١٤١).

وفى الوقت نفسه، كان تحقيق العدالة للممثلين محاطًا بشكاوى من الممثلين الذين طُلب منهم أن يتعروا فى قاعة العرض لتقديم عروضهم. استجاب الاتحاد بإصدار مجموعة من العبارات الإرشادية التى استهدفت حماية أعضائها. فقد نصت على أنه يمكن أن يُطلب من الممثل/ الممثلة أن يخلع ملابسه أو ملابسها فقط بعد اكتمال اختبار أداء الغناء أو الرقص أو التمثيل؛ فهذه مساواة رسمية يمكن أن تكون موجودة فى مثل هذه المناسبات، والتى بدروها يمكن أن يحضرها

فقط منتجون ومخرجون وكيروجرفرر معروفون. وأخيرًا، أنه يجب إخلاء كل ممثل كتابة إذا ما كان النص يتطلب عريًا أو محاكاة لأفعال جنسية قبل إبرام العقد. ووفقًا لهذه السياسة، يكون على المنتج أن يؤمّن العرض فى حالة إلقاء القبض على القائمين عليه ودفع كل الغرامات والكفالات والرسوم القانونية[١٤٢].

على حين كانت العدالة تحلق بسياستها فوق العرى، هبطت مسرحية "تشى!" على قاعات المحاكم، وأخيرًا خضعت للمحاكمة فى يناير ١٩٧٠ . شهد المنتج دافيد ميريك بأن العرض الذى شاهده كان "عدائيًا بوضوح، فقد احتوى على كل أشكال التواصل الجسدى" التى وجدها "شهوانية وقبيحة وفاحشة". قال إن الكاتب المسرحى لينكوسى رافيل لا يتمتع بأى موهبة أيًا كانت وعليه أن يسعى للحصول على توجيهات مهنية. واختتم بإعلانه أن مسرح نيويورك كان بمثابة انهيار كامل بصفة أساسية"[١٤٣]. وشهد كليف بارنز وكذلك شهود آخرون ذو خبرة بأن المسرحية كانت مسرحية سياسية وعلى حين كانت ذات مستوى فنى ضئيل، إلا أنها لا تزال تحتفظ بقيّم اجتماعية إصلاحية ولا يجب إغلاقها[١٤٤].

فى ٢٥ فبراير ١٩٧٠، فى قرار ذى شقين، أدانت لجنة مكونة من قضاة فى محكمة منهاتن الجنائية، أدانت عرض "تشى!". وحكموا بأن طاقَم العمل والمنتج والكاتب ومجموعة المصممين "مذنبون بما لا يدع مجالاً للشك بالمشاركة فى تقديم عرض إباحى يتوافق فى الغالب ويُشجع الاهتمامات الشهوانية، وتجاوز الحدود المعتادة للصراحة فى تقديم الكفر والقذارة والفاشية والارتداد والسادية والعرى والجماع والشذوذ وممارسة العادة السرية وغيرها من العلاقات الجنسية المنحرفة. رفض القاضى آرثر ه. جولدبرج، الذى كتب رأى الأغلبية، جدال

لينوكسى رافل بأن المحتوى الجنسى للمسرحية كان مطابقًا لرسالتها السياسية. وأقر بأن المحتوى السياسى المزعوم للمسرحية كان مراوغًا، فى كل ما تقدم المسرحية على المسرح وفى استغلالها تجاريًا، و... لم يكن للمسرحية كلها ولا للعرض قيمة اجتماعية إصلاحية. تجاهل الخلاف أيضًا أن مسرحية "تشى!" كانت جزءًا من التجريب الذى تبنته حركة خارج - خارج برودواى المسرحية والذى تناول الجنس بوضوح. وأورد: "لكن لا يمكننا القول بأن المعايير والقيم الأخلاقية والتى يقبلها الجمهور تختلف اختلافًا حادًا وهادمًا . بإمكان عدد قليل من المنتجين الملهمين تجاريًا والذين يحاولون معرفة إلى أى مدى يمكنهم التمادى فى عملهم، بإمكانهم ترسيخ هذه المعايير". وعبر عن إيمانه بأن رفض المشرع إلغاء قوانين الإباحية فى نيويورك إنما يعنى أن هناك "خطأً" ، ولا يهم مدى عدم وضوحه، بين المسموح به وغير المسموح به. وعلى حين اعترف بأن مسرحية "تشى!" ذات "قيمة اجتماعية"، لم يؤمن "بقيمتها الاجتماعية الإصلاحية"(١٤٥).

حصل رد الفعل السلبى على مسرحية "تشى!" وكذلك على العروض الآثمة جنسيًا الأخرى، على قوة دفع هائلة عندما تم انتخاب ريتشارد نيكسون رئيسًا فى نوفمبر ١٩٦٨، فحظى أولئك الذين يعارضون تصوير العرى بنصير فى البيت الأبيض وظهرت معارضة قومية قوية أوّلية. ففى مارس ١٩٦٩، تم القبض على چيم موريسون مخرج مسرحية "الأبواب" The Doors فى ميامى؛ لكشفه عن جسده ولاستخدامه لغة إباحية فى حفل حضره الآلاف من المراهقين. كرد فعل على هذا، قام مراهقو ميامى بدعم من قدامى المحاربين فى الحروب الخارجية والكنائس المحلية، قاموا بتنظيم "احتشاد من أجل الأخلاق" مع ما يفوق ٣٠ ألف

شخص، كان معظمهم من الشباب الملوحين بالإعلام. لاقت الفكرة الاستحسان وظهرت تجمعات مماثلة في إنديانابوليس وكينتاكي ومينابوس وبرمنجهام وأوستن[١٤٦].

وظهرت جماعات أطلقت على نفسها "مواطنون من أجل الأخلاق" في جميع أنحاء الأمة، ووعدوا بالظهور في جانب الادعاء في كل قضية إباحية تُقدم أمام المحكمة العليا. وفي يوليو ١٩١٩، تم اعتماد ما يفوق ١٣٥ مشروعَ قانون ضد الإباحية كانت قد عُرضت على لجنة دار القضاء[١٤٧].

ربما كان أكثر الإشارات حيوية إلى ردة الفعل المحافظة المنظمة على العروض الآثمة جنسيًا هو ذلك الذي حدث في خريف عام ١٩٧٠، ففي ١٠ أغسطس تسربت أخبار مُسوَّدة تقرير اللجنة الرئاسية حول الإباحية والعرى إلى اللجنة الفرعية وأعلن عكس ما كان متوقعًا. فالإباحية لا تؤدى إلى ارتكاب جرائم جنسية وعلى الحكومة أن تكف عن التفتيش وراء المواد الجنسية بهدف إرضاء الكبار. وصف نيكسون التقرير بأنه مفلس أخلاقيًا وطالب بالاستمرار في إحالة تطبيق العدالة العليا التي كانت تؤمن بأن "الأخلاق الأمريكية ليست الشيء الذي يُعبث به" [١٤٨]. وبالرغم من ذلك، على حين كادت لجنة الإباحية على وشك الوصول إلى نتيجة وعلى حين كانت تجمعات من أجل الأخلاق" تعلن عن ضرورة الحاجة إلى إصلاح أخلاقي، تم الافتتاح الأول لمسرحية "العرى" الموسيقية "أوُ! كالكتا!" في نيويورك. مسرحية "أو! كالكتا!" هي من بنات أفكار ناقد المسرح الإنجليزي كنيث تاينان. فقد تصورها كعمل مسرحي ساخر مستخدمًا "وسائل فنية لتحقيق إثارة شهوانية. فيجب أن نعترف أنه لا يوجد شيء للترفيه فقط أو

جميل فقط، يجب أن يكون مثيرًا أيضًا... فلا توجد "قيمة أدبية" إصلاحية، ولا حماقة فى الفن: سوف يتم تصميم هذا العرض بصورة معبرة ليدغدغ مشاعر الجمهور ليخرج فى أكثر الصور روعة وشذوذًا(١٤٩).

اتصل تاينان بمشاهير أمثال پيتر بروك Peter Brook وهارولد پينتر Harlod Pinter كى يقوموا بإخراج العرض، إلا أن كليهما رفض. وأخيرًا استقر على چاك ليڤر الذى قام بإخراج "مسرحى أمريكا" للمسرح المفتوح. ثم دعا العديد من الكُتاب المرموقين لتقديم إسكتشات إثارة قصيرة، مثل چون لينون John Lennon وسام شپرد Sam Shepard وصمويل بيكت Samuel Beckett وليونارد مافى Leonard Melfi وچولس فيفى Jules Feiffer وداڤيد نيومان David Newman رفض تاينان كشف عن هوية أى كاتب يكتب أى نص وبذلك حمى عدم الكشف عن هوية المؤلفين، زاد من فضول المشاهدين والنقاد للعرض .

وعلى عكس غيره عن العروض المسرحية فى هذه الفترة التى كانت تقدم عريًا موظفًا لم تكن مسرحية "أُو! كالكتا!" مسرحية جدلية. فلم يُقدم الجنس أبدًا كصورة مجازية للعدوان والعنف الدوليين ولم يتم ربطها بموضوعات جدلية أخرى، مثل استخدام المخدرات والتمييز العنصرى وراديكالية الطلاب. فهى ببساطة سلسلة من الإسكتشات والأغانى والرقصات يقوم بها ممثلون وهم أما عرايا تمامًا أو شبه عرايا ،وهو ما يؤكد أوهام الطبقة الوسطى حول التجارب الجنسية المتعددة . وعلى تقديمها بهذا الشكل، كان المخرج هيلارد إلكنز Hillard Elkins مهمومًا بشدة بأن تقوم سلطات نيويورك بتأكيد على أن العرض يقع فى حدود ما سمح به القانون. أشار : "لا نحاول أن نقوم بثورة، فأنا أحاول ببساطة

تقديم عرض ترفيهى من منطقة الإثارة بأفضل ذوق ممكن. لا نتمنى أن نُشعر أحدًا بالإهانة، نريد أن نُسلى الناس ونتطلع إلى كل المساعدات التى يمكننا الحصول عليها"[١٥٠] ونتيجة لذلك، تم حذف كل الأجزاء التى وجدها محامى المقاطعة والشرطة غير مقبولة من العرض. وبالإضافة إلى هؤلاء المسئولون، تم استدعاء السيناتور چاكوب چافيتش ورودولف نوريف وچيروم روبنز للإدلاء بآرائهم فى هذا الموضوع. ومن ثَمَّ، أثارت مسرحية "أُو ! كالكتا!" قدرًا كبيرًا من الفضول، وقدرًا قليلاً من التعاطف [١٥١].

افتُتحت مسرحية "أُو! كالكتا!" على مسرح فونكس Phoenix Theatre، وهو مسرح خارج -خارج برودواى فى الشارع الثانى وتم تغيير عنوانها إلى "عدن The Eden"فى ١٧ يونيو ١٩٦٩، لم تكن المقالات النقدية فى معظمها متسامحة مع العرض. فقد أُصيب النقاد الذين توقعوا أن يُشاهدوا عرضًا "إباحيًا يستهدف المثقفين" أو "إثارة جنسية للطبقة الراقية"، أُصيبوا بخيبة أمل شديدة وغضب. أطلق كليف بارنز على النص بأنه "غير ناضج ومخدر بإصرار" واختتم بإعلانه أنه يقترح أن يُقدم العرض فقط للناس المحرومين جنسيًا أو اجتماعيًا أو عاطفيًا. فالآن هى فرصتكم كى تتفقوا ويمكن أخذكم فى الاعتبار"[١٥٢]. بدا البعض محبطين بشدة، مثل ريتشارد كوك، من أن تاينان لم يلتزم بوعده "بأن يقدم أفضل ما فى الكشف الجنسى ويقدم ظلاله ومضمونه العاطفى"[١٥٣]. قال مارتن جوتفريد بأن الإسكتشات التى كتبتها الصفوة الأدبية هى أقل من المستوى العادى، وأنه لو لم يكن من أجل "الموضوع الجنسى والتجرد المستمر من الملابس لأصبح الامر أسوأ... فإذا ما أُخذت الإباحية على المستوى البسيط لفن الإثارة، تكون عروض المسرح جيدة بنفس قدر جودة أى شىء آخر حتى الآن[١٥٤].

ودون مبالاة بالآراء السيئة التى عبر عنها نقاد نيويورك فيما يتعلق بالعرض، ظل العرض يُقدم أمام جمهور يملأ المسرح. وكما هو متوقع لم تتدخل الشرطة. وتذرع منتجوها بالحكمة ولم يحاولوا القيام بجولات لعرضها لعدة سنوات . فقد أخذوا تصريحًا بالعرض فى لوس أنجيليس وافتتحوه فى ٢٥ نوفمبر ١٩٦٩، حضر العرض اثنان من رؤساء البلدية ونواب ضباط الفرق واثنان من محامى المقاطعة كى يقرروا ما إذا كان قد انتهك قوانين الولاية الخاصة بالإباحية، ورأوا أنه قد خالف القوانين بالفعل وأصدروا أوامر بالقبض على المخرج والمنتج وثمانية من أعضاء من فريق العمل فى ١٧ ديسمبر. أخبر محامو الفرقة أن حقًّا من الحقوق الدستورية يتعرض للخطر وأعربوا عن استيائهم من سلطات لوس أنجيليس لأنها تُقاضى عرضًا قد شاهده ما يفوق الـ٢٠٠ ألف مشاهد فى نيويورك. اضطرت الفرقة إلى إلغاء العرض المقرر تقديمه فى ١٨ ديسمبر، إلا أن محكمة المقاطعة الفيدرالية قد أصدرت إنذارًا قضائيًا يمنع محاولات إلقاء القبض على الفرقة فى المستقبل، وبذلك يسمح بإعداد افتتاح العرض حتى تتم تسوية الأمر فى المحكمة[١٥٥].

وكما حصدت إدارة حملة نيكسون ضد الإباحية قوة، أتت مسرحية "أُو! كالكتا!" لترمز إلى كل ما هو غير أخلاقى فى أمريكا. فلم تعد مجرد مسرحية تُقدم على خشبة المسرح يقدمها ممثلون عراة فى إسكتشات متواضعة للتسلية عن الجنس. فقد كانت تجسيدًا للتفسُّخ الأخلاقى. وخلال أشهر قليلة من افتتاحها، انضمت المحاكم الفيدرالية وإدارة العدالة إلى الفريق المنادى بكبحها. وكان تشارلز كيتنج محور هذا الاضطراب. كان كيتنج، محاميًا بمدينة

سينسيناتى، بمثابة أنتونى كومستاك الجديد. فقد ترأَّس جمعية هذه المدينة "مواطنون من أجل الأخلاق، وكان الوحيد الذى قام الرئيس نيكسون بتعيينه فى اللجنة الرئاسية للفحش والإباحية. وعارض بشدة إجراءات اللجنة ونتائجها، وكاد أن ينجح فى منع التقرير تمامًا. وبعد صراع طويل، نجح فى نشر تقرير مصغر يُعلن عن وجهة نظر اللجنة [١٥٦].

فيما بدا وكأنه تزامن سيىء، كان من المقرر تقديم عرض "أو! كلكتا!" فى دُور السينما فى ٢٠٠ مدينة فى كل أنحاء البلاد فى ٢٨ سبتمبر ١٩٧٠- وذلك قبل إصدار تقرير كيتنج المصغر بيوم واحد وكان مُقررًا أن تُعرض فى موطنه، سينسيناتى. وهكذا، بينما كان كيتنج يحاول تنبيه الأمة إلى مخاطر الإباحية، كانت مسرحية "أو! كلكتا!" على وشك أن يتم افتتاحها فى بلدته. وسرعان ما رفع قضية لمنع عرضها، معلنًا أن العرض كان بمثابة ضرر لعامة الشعب وتلقى قبولاً فقط عند ذوى الاهتمامات الشهوانية[١٥٧]. يرجع الفضل أيضًا إلى جمهور كيتنج ورؤساء الشرطة ومحامى المقاطعات فى كل أنحاء البلاد؛ لأنهم كانوا يفطنون لوصول "أو! كلكتا!" الوشيك. وبدأت المسارح فى التراجع فى التزاماتها، وفى المحاكمة الأخيرة، تضاءل عدد المواقع المشاركة إلى حوالى خمسة وسبعين [١٥٨].

لم تقم سينما ويلز فى كمبريدج فى ولاية ماساشوستس بإلغاء العرض. وبالرغم من ذلك، تم القبض على ثمانية من موظفى دار السينما وُوجِّهت إليهم تهمة السماح باستخدام المبنى لعرض حفلة ترفيه غير اخلاقية وإباحية[١٥٩]. قدم مسرح The Center Theatre فى كوربوس كريستى فى ولاية تكساس أيضًا العرض. وفى ١٩مايو ١٩٧١، أعلن المحامى العام چون ميتشل بأن هيئة المحلفين

الفيدرالية فى هذه المدينة قد أصدرت اتهامًا ذا فقرة واحدة ضد شركة كولورميديا. وأكدت أن منتج الفيلم قد استخدم خطوط التليفون والتلغراف الأمريكية لنقل " عرض إباحى شاذ وفاحش" يحمل عنوان: " أوُ! كلكتا!" عبر البلاد من نيويورك إلى كوربوس كريستى" كان القانون الذى انتهكته المسرحية هو قانون كومستاك ١٨٧٣(١٦٠). استمرت المسرحية تُقدم على مسارح نيويورك وكانت تذاكرها تُباع بالكامل؛ لكن هذا الإقبال بدأ يفتر بالتدريج من الوعى القومى. فلم يتجرأ أى مسرح محلى محترف على تقديم المسرحية، وأعاقت الدعاوى جولة لعرض المسرحية، على الأقل فى المستقبل القريب.

غيرت المحكمة العليا عام ١٩٧٣، مفهوم الإباحية تغييرًا جذريًا. فخلال فترة توليه منصبه، استطاع الرئيس نيكسون تعيين أربعة قضاة جدد فى المحكمة العليا- وهم القاضى وارن بورجر ووليام رينكويست ولويس بويل وهارى بلاكمون. شكَّل هؤلاء الرجال مع بيرون ويت الأغلبية المحافظة الصلبة التى أعادت فحص "مفهوم الإباحية لتشكيل معايير أكثر واقعية من تلك المعايير الماضية(١٦١). وفى ٢١ يونيو ١٩٧٣، قامت المحكمة بإصدار خمسة قرارات منفصلة يعيد كل منها تعريف الإباحية- واتفقوا جميعًا بأغلبية ٤ من ٥ أصوات على نفس التعريف(١٦٢). كان أكثر هذه القرارات أهمية هو القرار الصادر فى قضية Californi Miller v. فى هذه الحالة، تم القبض على رجل من كاليفورنيا أرسل بالبريد صورًا ورسومات غير مباحة، وقد تمت إدانته بجنحة. وبالرغم من ذلك، فقد صدرت تعليمات إلى هيئة المحلفين بتطبيق معايير المجتمع المعاصر للولاية وليس معايير الدولة عند تقريرهم للاتهام. اتفقت المحكمة العليا مع محكمة كاليفورنيا فى

ذلك. ظهر القرار، الذى صاغه بورجر، القانون من "المعيار القومى للإباحية، كما ذكره القاضى هاولان فى الحكم الخاص بقضية Manual Enterpriser v. Day عام ١٩٦٢، وفى مكانه وُضع مفهوم جديد للمجتمع"، مفهوم يسمح لكل مجتمع بخلق المفهوم الخاص به للإباحية:

> **بالرغم من أن التعديل الأول الأساس قد فرض حدوداً على قدرات الولايات لتحديد الإباحية حيث إنها تتنوع من مجتمع لمجتمع، فلا يعنى هذا أنه يوجد أو يجب أن يوجد أو يمكن أن يوجد معايير قومية ثابتة موحدة لما يتفق مع "الاهتمام الشهوانى" بالتحديد أو لما هو "مهين". فالإباحية يجب أن نقررها بتطبيق "المعايير الاجتماعية المعاصرة" وليس "المعايير القومية"... فالأمر ليس واقعيًا ولا صحيحًا من الناحية الدستورية أن تقرأ التعديل الأول على أنه يتطلب من أهل مدينة "مين" أو ميزورى أن يتقبلوا التصور العام للسلوك الذى يمكن أن نتقبله فى لاس فيجاس أو مدينة نيويورك (تأكيدى)(١٦٣).**

ومع ذلك لم يتوقف رئيس القضاة عند هذا الحد. ففى قضية Roth v. United State . أعلن القاضى برينال أنه قبل الإعلان أن عملاً ما إباحىّ، يجب أن يُدان على أن "لا قيمة له تمامًا". لم يتفق برج معه فى هذا الرأى. تمسك بأنه يجب أن يُحكم على العمل كعمل إباحى إذا ما "افتقر إلى قيمة أدبية أو فنية أو سياسية أو علمية جادة"(تأكيدى)". كان ذلك يعنى فى جوهره، أن برجر كان يكلف الدفاع بإثبات التهمة لا نفيها، أى إنه عكس الأوضاع فى قضايا الإباحية. من بريور إلى ميلر، وكان على الادعاء إثبات أن العمل "غير ذى قيمة تمامًا". وبعد ٢١ يونيو ١٩٧٣، أصبح على الدفاع إثبات أن العمل موضع الجدال "ذو قيمة ما". كانت قيمة الترفيه غائبة عن مفهوم بورجر. وبإغفال هذا الاعتبار، أقرت المحكمة العليا بالتحديد أن المسرحية أو الكتاب أو الفيلم السينمائى التى تهدف إلى الترقية ليس بالضرورة أن تحتوى على قيمة ما(١٦٤).

استكمل رئيس القضاة بورجر "إعادة تقييم مفهوم الإباحية" فيقضية Paris A dult Theatre v. Slanton . تضمنت القضية إعلان محكمة چورچيا العليا بأن هناك فيلمين إباحيين لكنهما يشتملان على محاكمات لسلوك جنسى. استخدم رئيس القضاة بورجر هذا الرأى كى ينال من المعتقد القائل بأنه لا يمكن فرض قوانين الإباحية عندما يكون الكبار طرفًا فى هذا بالتراضى. كتب يقول : "لا نتفق مع هذه النظرية بشكل قاطع... أن الأفلام الإباحية والفاحشة تتطلب حصانة دستورية من تشريع الدولة لأنها تُعرض للكبار فقط"(١٦٥). وبينما أعلنت المحكمة أن للفرد مساحة من الخصوصية فى منزله، أنكرت أن هذه المساحة قد انتقلت إلى المسرح العام الذى يرتادونه(١٦٦).

فى جوهر الأمر، أعادت المحكمة العليا قدرًا كبيرًا من القوة إلى المجتمع، بحيث يمكنها توجيه الاتهام إلى أى عمل من شأنه إهانة المعايير المحلية. فلم يعد فى مقدور الكبار اختيار التسلية التى يريدونها بأمان. أكد بورجر بوضوح أن الحكومات المحلية مخولة تمامًا فى تحديد حدود التعبير الجسدى. أكثر من ذلك، أنه أعلن أن كشف الجسد الإنسانى ذو تأثير مباشر على سلامة الولاية. كان رد الفعل على هذه القوانين، شديد الانقسام، وهذا يثير الدهشة. علق چوليس فيفر Jules Feiffer أنه إذا ما نظر الأمريكان عن قرب فلسوف يرون أن الحرية التى نلزم بها أنفسنا هى حرية من عدم الحرية. حرية من أولئك الرجال، حرية من الأفكار الغربية، حرية من المضايقة وحرية من الفكر وحرية من المساواة وحرية من الفن وحرية من الجنس". أضاف چوان كراوفورد: "هذا هو - هذا ما سوف نفتقده تمامًا - الحقيقة وبدونها سوف نغرق مرة أخرى فى

أوهام الماضى وتفاهته. ولكى نحافظ على حرياتنا علينا قراءة ما نريد ورؤيته. سوف يُعلن الضجر عن موته بتكرار الإباحية". علق ويليام ف. بوكلى William F. Bukley: "أشيد بشدة بقرار المحكمة العليا... لا أقول شيئًا أكثر تعقيدًا من أنه فى الحقيقة يوجد تجارة فى الإباحية والفُحْش، وأنه لم يكن التزامًا أبدًا للتعديل الأول أن يحمى التجارة ضد التشريع بالحكم الذاتى"(١٦٧). جاء أكثر الحجج انفعالاً طلبٌ للرقابة من ديانا رونالد Diana Ronald، رئيسة أبرشية نيويورك لجمعية "نساء من أجل الأخلاق، وهى مؤسسة كاثوليكية رومانية:.

> **فى هذه الحرب بين الخير والشر، يجب علينا أن نتعلم أن نتعرف على أعدائنا وأى الأسلحة يستخدمون . فستخدم كلمات رئيسة مثل "رقابة" وحرية التعبير والفن والشهوات والحراسة وخارقى الكتب والأنوف الزرقاء، تستخدم كأسلحة من قبل تلك القوى التى خرجت كى تدمر كل بقايا الأخلاق والذوق السليم، وهكذا استحضروا تدميرًا أخلاقيًا للأمة(١٦٨).**

وبقرارات المحكمة العليا هذه، بدأ المسرح الراديكالى فى الستينيات فى الذبول. كان هذا متوقعًا وعلى حين توجه قانون الحقوق المدنية إلى بعض الأشكال العامة الأكثر شيوعًا للتمييز العنصرى ، كانت التفرقة العنصرية لم تزل تضرب بجذورها عميقًا فى تربة الأمة. لم يكن أى عدد من احتجاجات الطلاب قادرًا على إنهاء حرب فيتنام، وقتل الحرس الوطنى فى ولاية "كنت" عام ١٩٧٠، قد أشار بوضوح إلى أن طلاب الكليات الراديكاليون يجب أن يُعاملوا الآن كأعداء للدولة. كان الشعب قادرًا مستنيرًا أو أن أى ضجيج شارع ماديسون مسئولين. ومع ذلك كان للسياسة والجنس أن يظلا متوحدين بشدة مثلما كانت الجنسية المثلية ومرض الإيدز مسيطرَيْن على المجال الثقافى فى الثمانينيات والتسعينيات فى القرن العشرين.

الفصل السادس

ما الماضي إلا مقدمة

ميلاد حركة

"حروب الثقافة": هو المصطلح المستخدم بصفة عامة تعبيرًا عن السياق العصيب الذى يغلب عليه العنف الذى تفجر خلال سِنِى ما بين إعادة انتخاب "ريتشارد نيكسون" ١٩٧٢ ونهاية الألفية. تميزت الفترة بتحالف غير مسبوق بين نشاطات محافظة سياسية أدت إلى نمو الحكومة الفيدرالية؛ وبين الأصوليين المسيحيين الذين أعلنوا أن الأجندة التحريرية السياسية للعقد الماضى قد ولَّدت انحدارًا أخلاقيًا خطيرًا. وقد شكلوا مُتَّحدين التحالف الذى شن ثورة ثقافية صُممت لتقيد خلق عصرٍ أمريكى ذهبى مفترض putative) وبصفتهم سياسيين ثوريين، بشَّروا بتعاليمهم الداعية للعودة إلى الانعزالية وإلى ميزانيات دفاع أكبر وبرامج أصغر للخدمة المدنية وإلى حماية الملكية الفردية وتدعيم اقتصاد المخاطرة الحر. وكثوريين ثقافيين تطلبوا للمجتمع الأمريكى أن يعيد بعث الشفرة الأخلاقية ذاتها التى هيمنت على إيديولوچيا الربع الأخير للقرن التاسع عشر. وقد طالبوا بصفة خاصة ترتيبات تصاعدية تقررها العنصرية الطبقية للبيض أزواجًا وزوجات عاشوا جميعًا فى حدود البناء الأسرى التقليدى. وهى منظومة عرفت نفسها بالذى هى ترفضه. وقد رفضت الجنسية المثلية والمختلطة والطلاق والاتحادات المتضاربة باعتبارها انحرافات قطعت نسيج المجتمع الأمريكى.

شن هذا التحالف عدة معارك استعراضية ناجحة نالت من إصلاحات الحقوق المتكافئة ومن حق الإجهاض، وعارضت برامج التليفزيون للجنسية المثلية، ونظمت حركات المقاطعة الوطنية للأفلام التى طرحت التساؤل حول التفسيرات

الأرثوذوكسية للإنجيل. وقد استهدفت أيضًا الفنانين الذين تحَدّوا بأعمالهم المرئية والأدائية المبتكرة سلطة الجنسية الطبيعية البيضاء.

لم تستهدف المبادرات المبكرة للحرب والثقافية المسرح بصفة خاصة، ومع ذلك فإن المجهودات المبذولة لتأمين عروض مسرحية معينة بواسطة الحكومة المحلية فى التسعينيات قد تأثرت مباشرة بمحاولات الكونجرس لاستئصال الدعم الوطنى للفنون. وقد كانت هذه هى المجهودات التى خلقت حَرْفيًا التضاريس الوعرة التى من فوقها شُنَّت معارك رقابة مسرحية معينة. ولهذا السبب سيكون مفيدًا لنا مواجهة تطور هذا الصراع.

بدأت تتشكل خطوط المعركة خلال أوائل السبعينيات وشُنت أكثر الصراعات محتَوًى للثورة المحافظة منذ ١٩٨٩ و١٩٩٩، خلال هذه السنوات لام قادة السياسة المحافظون معارضيهم لترقينهم تشريعًا اجتماعيًا مُسْرفًا أدى إلى الانحدار الأخلاقى والعسكرى والاقتصادى للأمة .

وبزعمهم أنه لو كان للولايات المتحدة أن تستعيد أصالتها، فقد كان يتوجب عليها أن تُقاد بواسطة الرسميين المنتخبين الذين يتوجب عليهم استئصال البرامج الاجتماعية المكلفة ، وإزالة الوكالات الحكومية التى تتدخل فى شئون الاستثمار الخاص.

تستثمر بقوة فى الدفاع القومى وتدعم مبادئ المسيحية التقليدية.

أثمرت هذه الخطة خلال حملة الرئاسة الانتخابية ١٩٦٨ التى انتخبت ريتشارد نيكسون. ورغم أن نيكسون لم يكن أبدًا محافظًا حقيقيًا وكان عليه أن يرد (يدافع) تحدى اللحظة الأخيرة مؤيدًا "رونالد ريجان"؛ فإنه (أى نيكسون) والمرشح المستقل "جورج ولاس" قد حازا ٥٧٪ من الأصوات. وقد كان هذا انتصارًا مدويًا لحركة المحافظة[١]. وخلال السنوات الأربع التالية، طور الاستراتيجيون خطة لبناء أغلبية محافظة خلال الحزب الجمهورى عن طريق تعثر الديمقراطيين فى مكاسبهم الدستورية التقليدية من كاثوليك الساحل الشرقى- عمال اللون الأزرق وصغار الفلاحين. بشَّر الإنجيل الجمهورى الجديد بأن المخدرات والمثلية الجنسية والدعارة ونقص الاحترام للسلطة ونمو دولة المساواة، كانت كلها نتائج الحرية الاجتماعية؛ ولاموا الديمقراطيين لدفع أمريكا إلى حافة الفوضى[٢].

مع هذا، فإن الإنجيل السياسى المحافظ لم يكن ليتجذر لو أن إنجيلاً آخر، وهو الإنجيل الأصولى، لم يكن مبشَّرًا به (هو أيضًا). استكتبت عقائد المسيحية الأصولية أول ما استكتبت فى ١٩٠٩ فى سلسلة كُتيبات باسم "الأصوليون - عهد صدق"، كتبه عدد من الكهنة واللاهوتيين لمحاربة التحديث النامى للدين.أعلنت هذه المقالات أن المعتقدات المسيحية التقليدية كان يتوجب لها أن تبعث وتزدهر من أجل بقاء بنى الإنسان. عُنُوا أول ما عُنوا بالطهارة الدينية وبشروا بالإخلاص الإنجيلى وقدسية المسيح. هكذا يُقدر للاعتقاد والطاعة للعقائد المسيحية القديمة أن تؤكد الخلاص وتحمى المؤمنين الحقيقيين من أخطار الخارج[٣]. وعلى مدى السنوات التى تلت شَجَبَ الأصوليون مسائل العلمنة واختاروا أن يركزوا وحسب على تحدى الخلاص الفردى.

لم يكن العالم فى أحسن حالاته، فى نظرهم غير عالم حبيس خطيئة ومعاناة وهو ما استوجبوا تجنبه. وما العالم بناجٍ إلا إذا أقر كل فرد القوة القَدَرِّية للمسيح.

وافق السياسيون المحافظون والأصوليون المسيحيون من حيث المبدأ على عدد من المسائل: أكثرها تحريمًا بشكل واضح: المعارضة للبيروقراطية الفيدرالية النابتة والخوف من الشيوعية والبناء للدفاع القومى القوى. كانوا - مع ذلك - شديدى التشكك - أحدهم فى الآخر فيما لو نجحوا فى بناء حركة سياسية متجددة ومؤثرة. خاف الأول من أن شعب الكنيسة الذاهبة كان ساذجًا مترددًا من الاشتراك فى استراتيچية سياسية ذات مستوىً عالٍ. الآخر اعتقد أن السياسة كانت فاسدة وأنها إنما سوف تفسد هؤلاء الذين اشتركوا فيها؛ فلا يمكن التصديق بأى حال أن مؤسسات إنسانية تتحمل ضراعة الإيمان فى الرب.

خلال الستينيات وأوائل السبعينيات من القرن العشرين، مال الأصوليون إلى الاعتقاد بأن الرسميين الذين يديرون الحكومة الفيدرالية كانوا مصممين على محو جميع آثار أصولية الديانة المسيحية. وقد دفع هذا الخوف فى النهاية هذه المجموعات القوية ولكنها سلبية سياسيًا - دفعها للانضواء تحت جناح الحزب الجمهورى. تحدى هذا التحالف بشدة الفنانين الذين تمنوا عرض أو ممارسة أى مشهد يحط من المواقف التقليدية حيال دور الجنس أو الدين.

وفى عام ١٩٦٣، طفت على السطح مظاهر عدم ثقة نشطة للحكومة الفيدرالية، عندما حرَّمت المحكمة العليا أداء الصلوات فى المدارس العامة. حرم

الأصوليون على نطاق واسع، وقد بدا مستحيلاً فى هذه الأمة المسيحية ألا يُسمح للأطفال أن يصلُّوا فى المدرسة. تآكل التحكم المحلى للمدارس وفوق ذلك، فإنه عندما أمرت المحكمة أنشئ أشغال من أجل أن يتحقق توازن عنصرى فى المدارس العامة استشاطوا غضبًا. وفى سنة ١٩٧١ ،استشاطوا غيظًا مرة أخرى. وفى سنة ١٩٧٢، أقر الكونجرس إصلاحات الحقوق المتكافئة. فسَّر الأصوليون هذا الإصلاح الذى نصَّ على: "المساواة فى الحقوق تحت القانون سوف لا يُنكر أو يُدّرج بواسطة الولايات المتحدة أو أى دولة على أساس الجنس؛ فسروه على أنه تهديد مغلف للعائلات المسيحية[٤]. من وجهة نظرهم سوف يُحرم النساء من ممارسة دورهن الإنجيلى كزوجات طائعات يخدمن فى بيوتهم بصفة أساسية. أخيرًا فى سنة ١٩٧٣، أعطت المحكمة العليا فى "ريوف. وَدى" للنساء سيطرة أقرب إلى الكلية فى مسألة الإنجاب بتقنين الإجهاض. سمى ذلك "تم لا هابى"، وهو متحدث أصولى قيادى، محصول قوانين ومثالاً للإنسانية العلمَانية، التى لامها باعتباره إياها مسئولة عن الموجة الحاضرة للجريمة والعنف فى شوارعنا. المخالطة والطلاق صدَّعا أحلامًا. وحطما قلوبًا دعاها شر العالم الأعظم، وأدعى أن المؤيدين لهما إنما يشنون حربًا لا هوادة فيها على المسيحية؛ وإذا لم يمتلك المسيحيون زمام الأمور فإن الولايات المتحدة "المدينة على التل" ستتحول إلى أمة من الوثنيين الذين لا إله لهم. اعتبرت الإنسانية العلمانية الخالصة أكبر الشرور خطرًا يُلم بالمسيحية[٥].

رغم أن الأصوليين فى طول الأمة وعرضها قد وافقوا على أن "الإنسانية العلمانية" سببت خطرًا ذا دلالة، فإن المسيحيين فى الجنوب اعتنقوا هذا المفهوم

بتعاطف استثنائى. كان ثلثا الجنوب الأمريكى فى نهاية الحرب العالمية الثانية ريفيًا؛ بيد أنه فى ١٩٦٠ أصبح سكان الأرياف أقل من خمسين فى المائة من السكان. خلال تلك الفترة نفسها كونت مكاسب التعليم والقاعدة الاقتصادية المتسعة والتكيف والعمالة الرخيصة، الأساس للتدفق الكاسح الوارد من أجزاء أخرى من الأمة. خلق تجمع القادمين الجدد والرخاء الاقتصادى والتنوعية الريفية مناخًا تعدديًا لم نعهدة أبدًا من قبل فى الجنوب. هذه التغيرات مركبة مع التشكل الاجتماعى المعاد الذى أتت به الحقوق المدنية والحركة النسوية خلقت ثقافة من الصعب على السكان الجنوبيين تصورها، العقائد التى حافظت على عائلاتهم ومجتمعاتهم الصغيرة التقليدية وجب الآن الدفاع عنها لو أرادوا البقاء أمام تحديات العالم الجديد(٦).

فى محاولة لمقاومة هذه التغيرات الثقافية اصطنع المسيحيون الأصوليون تشكيلة من الاستراتيچيات. على مدى عقود بنى الأصوليون بنية تحتية من الأحياء وبيوت النشر والمعاهد الإنجيلية ومحطات الراديو متجاوزة أهداف الأرثوذكسية التعليمية. هكذا لم يكن مفاجئًا أن يستجيب الأصوليون لتحديات الإنسانية العلمانية، بخلق نظم موازية تستطيع أن تحمى المؤمنين من هذه الاتجاهات الخبيثة. كان حجر الزاوية لهذا التطور والكنيسة العليا Superchutch . استُبدلت بالكنيسة العليا قاعة الاجتماعات متواضعة عادية. تتسع لآلاف الأعضاء ومجموعات المبانى والجوقات والمدارس وملاعب التنس وحلقات التزلج وفصولاً دراسية ومحطات راديو(٧).

يعدل الكنائس العليا أهميةً انبثاقُ وزارات التليفزيون التى أخذت فى الظهور مع إضافة تيلفزيون الكابل. منذ ١٩٧٨ أسَّس "إنجيليُّو" التلفزة وأصحاب الأعمال المتدينون، مثل "چيرى فولويل"و "بت روبرتسون" و "چيم باكر"و "أورال روبارتس"و چيمس روبسون" و "رشكس هامبارد"، جمهورًا واسعًا فى لستات من المدن. دحضوا التهديدات الموجهة من قِبَل الإنسانيين العلمانيين وزادوا بشكل ملحوظ المحتوى السياسى لبرامجهم، وشجعوا مشاهديهم على اتخاذ أفعال فردية وصعَّدوا من نبراتهم السياسية. ولدعم حروبهم المقدسة بنوا قوائمهم البريدية الحاسوبية وشحذوا تقنياتهم التمويلية المعقدة. وبحلول يناير ١٩٨٠، ادعى المذيعون المتدينون جمهورًا لهم بالملايين - مئات الآلاف من المتبرعين الأفراد وخزائن متورمة. وعلى الرغم من أن الإنجيليين والمراسلين غالبًا ما يبالغون فى مَدَى هذه الإمبراطوريات الدينية فإن الاستراتيچيين السياسيين المحافظين سرعان ما تذكروا أن جميع الأجزاء الضرورية للآلة السياسية قد وضعت موضعها بالفعل. وكما لاحظ "جارى چيرمين" الاستراتيجى السياسى العلَم المعروف: "جمالها أننا لم نكن مضطرين لتنظيم هؤلاء المصوِّتين".

"إن لهم بالفعل (وسائلهم) شبكات تليفزيون - مطبوعات - مدارس - أماكن اجتماع - والقادة المحترمون المتعاطفون مع أهدافنا".

استهدف نشاط چيرمين- شأنه شأن منظمى اليمين الجديد الآخرين من قَبيل "ريتشارد بيجورى" ، "هاوارد فيليبس پول" و"يدخ وروبرت بيليجز"- استهدف هذه المؤسسية عندما فشل چيمى كارتر فى الوفاء بأحلامهم الانجيليون الجنوبيون كانوا قد صوتوا له بأعداد عظيمة فى ١٩٧٦، وبحلول ١٩٧٨ حُول

"چيرمين" وجماعته هؤلاء المصوتين غير المبتهجين إلى ما سوف يعرف باسم "اليمين لمسيحى"، وهى حركة - اجتماعية عبأت ملايين الإڤانجيليين البروتستانت ومسيحيين أرثوذوكس آخرين نيابة عن الاعتذارين السياسيين المحافظين. أشرك فيجورى، وهو إخصائى استثمار مالى بريدى بالجملة، أشرك فى تقنياته القادة الإڤانجيليين. وقد ساعد چيرمين فى إنشاء صوت مسيحى وحملة متنامية ضد المفاخرة وضد مجموعات الدعارة التى كانت مدعومة قوميًا فى "نادى بات روبرتسون"(٨).

أضاف "إدوارد ماك أتير" قوات إلى "چيمس روبسون" وخلق المائدة المستديرة المتدينة المصممة خصيصًا لتوافق الكنهة الأصوليين الذين لم يكونوا مستريحين للحراك السياسى. وأعد لكافة الوزراء أفضل ورشة عمل "المائدة المستديرة" فى أغسطس ١٩٨٠ فى "دالاس"؛ حيث استمع هؤلاء الوزراء هناك لكل زعيم من زعماء اليمين الجديد والتليفزيون كثيرين وللمُعمِّد الجنوبى "بليلى سميث" والمرشح الرئاسى رونالد ريجان الذى - وبحماس شديد- قام بتنظيم دورات المائدة المستديرة(٩).

لقد كانت الأكثرية الروحية ،مع هذا، هى التى أصبحت مرادفة لليمين المسيحى. هذه المنظمة التى كان قد ابتكرها أصلاً "چيرى فولويل" فى يوليو ١٩٧٩، وصنعها فى آلة سياسية بنغمة ناعمة استحوذت على خيال الجمهور كما استحوذت على انتباه الإعلام. وبأكثر مما فعلت أية مجموعة أخرى جسَّدت للحركة الأصولية وزادتها حيوية".

ومع الكهنة والمنظمين الأوائل سرعان ما أصبحت الأغلبية الروحية صاحبة الشأن فى كنائس الضواحى الكبيرة، بينما مبشرو التليفزيون ينشرون رسالتها فى جماهيرهم الواسعة. وزعت المعلومات خلال خطابات الأخبار والندوات والمراسلون عملوا كمحركات لتسجيل أصحاب التصويت، وعملت "كلوبى مؤتمر" عن طريق الخطابات ومكالمات التليفون. وظفت ودرَّبت المحافظين المسيحيين لإدارة المكاتب الفرعية ونظمت مئات من الكنائس المستقلة فى شبكة أنشطة مستوعبة عند الجذور(١٠).

أكثر من ذلك أهمية، أن قادة اليمين المسيحى وافقوا على تعريف "قضايا روحية" من الاتساع بما فيه الكفاية بحيث تضمن (تُعَضِّون) تجسد المسائل الاقتصادية والسياسية الخارجية لليمين الجديد. بفعل هذا أصبح مضيفٌ من أبطال كونجرس اليمين الجديد سعيدًا غاية السعادة، بجعله الإحياء والتجديد الروحى (الأخلاقى) جزءًا من منصة محافظة أكبر. ضمت تخفيضات - الضرائب -زيادة نفقات الدفاع واختزال برامج الضمان الاجتماعى (العدالة الاجتماعية). كان المدى العام الإنسانى الأكبر بمراحل والأكثر أهمية لليمين المسيحى السيناتور چيمس هيلمز Jesse Helms (R-NC) . قدَّم "هيلمز لوبيِّيى" الأغلبية الروحية الأخلاقية لزملائه ونصحهم شخصيًا فى الاستراتيچية السياسية. لم يكن هيلمز، مع هذا، العضو البرلمانى الوحيد لهذه الأچندة المحافظة أيده فى "مجلس الشيوخ كل من : (R-Utah) Orin Haich و R-NH) Gordon و (R-Ida) Roger Jepsen و (R-Id) Jemes Mc Clure و Alphonse D'Amato (R-Ny) و (R-Tex) John Towe و (Hamphrey

(R-Mo) John Danforth . و كما سانده أعضاء من البرلمان وأكثرهم بروزًا: (R-Calif) Robert و (R-I II) Daniel Crane و (D.Ga) Larry McDonald (R-Tex) Richard و (R-Calif) و (R-Calif) Dana Rohrabacher و Dornan Armey و (R-Ga) Newt Gingrich.

اليمين الجديد يستهدف : صندوق الهبة القومي للفنون

خطط اليمين الجديد- مدعومًا باليمين المسيحى- لانتخاب رونالد ريجان فى ١٩٨٠ و ١٩٨٤؛ وجورج بوش George Bush 1988، ولكن الثورة الأخلاقية فشلت فشلاً ذريعًا فى تجسيد قانون ريو ڤ ودى Roe v. Wade، مع أنه - ولو إلى أحد ما- كانت مساوسًا بقرارات المحكمة العليا؛ كان قانون "ريو ڤ. ودى" لايزال قانون الأرض. وكانت الصلاة الإجبارية لا تزال ممنوعة فى المدارس العامة. وتعديل قانون الحقوق المتساوية قد هزم فعلاً ، ولكن النساء والشبان استمروا فى الاستحواذ على المزيد من مجهودات الحقوق المدنية. وباختصار، لم يستطع اليمين المسيحى أن يوقف مفعول الأجندة الإنسانية العلمانية التى وضعت فى مكانها خلال الستينيات والسبعينيات- هذا مع أنهم (اليمينيين المسيحيين) كانوا يلقون مساعدة حلفائهم البرلمانيين . ومع أنهم كانوا لا يزالون متدينين ومحافظين سياسيين، فإنهم بحثوا عن مسمار المسألة الاجتماعية الذى يمكن أن يركِّب هذه القوى فى تحالف ؛ باستطاعته فرض تغيُّرات اجتماعية ذات دلالة. وجدوا ما يبحثون عنه سنة ١٩٨٩ . لقد كان هو صندوق الهبة القومى للفنون (NEA)، وهو الوكالة الحكومية التى قدمت دعمًا ماليًا للمعاهد والفنانين

الأفـراد. وفى خـلال شـهـور بعـد العـدوان الأصلى الذى شنه هيلمـز على منصـة مجلس الشيوخ ؛ أصبح الـ (NEA) مرادفًا لكل مرض اجتماعى أصاب بعدواه.

بدأت الأزمـة بشكل غـيـر مـؤذٍ؛حـيث خلق أندرى سـيـرانو Andree Serrano ،وهو فنان كاثوليكى أسود متواهى العقيدة يعيش فى بروكلين، سلسلة من صور فوتوغرافية تتعامل مع السوائل الجسدية: الدم - المنىّ - اللعاب والبول.

وفى سنة ١٩٨٧ ،صـور العمل المسمى " piss Christ" من البـلاستيك صورة المسيح المصلوب غاطسة فى كأس تحوى ما يفترض أنه بول المصور. وجهة نظره كـانت أن يعلق على ترخيص الدين وأن يختـبـر التحـول والمشـاركة فى المواد الجسـدية داخل التقليد الكاثوليكى، والأكثر وضوحًا كون ذلك تعبيرًا عن تحول الخبز والماء فى جسد المسيح ودمه. وفيما بعد فى ذات السنة أختُبر سيرانو مع عدد من الفنانين الآخرين لتلقِّى منح من المركز الجنوبى للفن المعاصر (SCCA) فى ونسـتون سالم جنوب كارولينا. تسلم كل فنان ١٥٠٠٠ دولار ونُظمت عـروض لأعمـالهم فى ثلاث مدن: "لوس انجيليس" - "بتسسبرج" و "ريتشموند". جاء تمويل هذا المشـروع من مـؤسـسـة "روكـفلر" و"إيكوتيل لايف" ومن الـ (NEA)، وشأن جميع برامج الحكومة دعمت المشروع بدولارات دافعى الضرائب.

لم يلق هـذا الدَّور أية معارضة إلى أن وصل مدينة ريتشموند، حيث فسر مشاهد غاضب عمل "سيرانو" باعتباره هجومًا على المسيحية فى خطاب لصحيفة "الريتشموند تايمز" ادَّعى قائلاً: "على متحف ڤيرچينيا ألاَّ يشترك فى شغل يدعم الكراهية وعدم التسامح ويقلل من شأنهما. هل يسمحون هم بدفع

الأموال لعمل يحط من شأن السود؟ هل يسمحون بعرض رمزى يهودى ؟ هل أصبحت المسيحية لعبة لمجتمعنا مباحة لأى نوع من الكفر والافتراء؟[11].

وعلى ما يبدو فشل المشاهد الغاضب فى استيعاب الفرق الأساسى بين المسيحيين والأمريكيين الأفارقة واليهود. المسيحيون أغلبية بأى معنى للعبارة ويستحوذون تمامًا على كل مؤسسة حكومية تعليمية وثقافية فى الولايات المتحدة. وبينما تصوير سيرانوز قد يكون غير مجامل، فإنه كان بوضوح غير مقصود به أن يكون دعوة مفتوحة لغير الأقليات المسيحية أن تحرم المسيحيين من حياتهم أو من حريتهم أو من ملكيتهم. وما زال الخطاب يُقدم إلى القسيس الأصولى رفد دونالد ويلمون Revd Donald Wildmon وهو رئيس مؤسسة العائلة الأمريكية (AFA) فى "توبيلو" - " المسيسبى". تعتبر مؤسسة العائلة الأمريكية مجموعة حمائية (دفاعية) مسيحية يمينية استهدفت الإعلام الذى قلل من قيم العائلة المسيحية. نما اعتبارها بشكل غير قابل للقياس عندما عبأ ويلدمون بعض جماعة الـ ٤٠٠ ألف للاحتجاج ضد المشتهى الأخير للمسيح The last Temptation of Christ، واقتنعت ببسى كولا بإلغاء خمسة ملايين عقد إعلان مع "مادونا" لأن موسيقاها للفيديو "مثل الصلاة" like prayer، كانت مغلقة للعدوان. عند تلقى ويلدون هذه الشكوى أرسل خطابًا لكل عضو من جماعة الـ ٤٠٠ ألف مؤيد أعاد فيه تقييم الأفكار Theme ضد التعصب المسيحى. فى جزء منها قالت الرسالة: "كان يجب أن نعلم أنها ستؤدى إلى هذا حتمًا. التحيز والتعصب ضد المسيحيين والذى هيمن على التليفزيون والأفلام مدة العقد الأخير أو يزيد قد تحركت الآن داخل معارض الفن.. وكطفل صغير ينمو، لم أكن

أبدًا لأحلم أو حلمت أننى سأحيا لأرى هذا التصرف من الاحتقار، وعدم الاحترام، والتدنيس للمسيح فى وطننا الذى يجرى اليوم ربما قبل بدء التعذيب الجسدى للمسيحيين نكتسب الشجاعة للوقوف ضد هذا التعصب وآمل هذا".

فى أبريل ١٩٨٩ ، أرسل ويلدون احتجاجًا وإعادة إنتاج للوحة Piss Christ لكل عضو كونجرس. تكلم مبعوث عسكرى فى الجيش عن تأييد الـ NEA لسيرانو فى البرلمان ، وقاد Alfonse D,Amato التهمة فى مجلس الشيوخ، وفى ١٨ مايو مزق rapped up الأخير كتالوجًا لسيرانو . قذفه على الأرض وداسه. شرح كيف أنه قد تلقى شكاوى من مئات من الناخبين الذين استشاطوا غضبًا من صورة سيرانو، وشكوًا بمرارة أن الـ NEA قد استخدمت نقود دافعى الضرائب لدعم كومة زبالة ونَتَن. صعد HIeLMS عندئذ المنصة واستطرد بالقول بأن صورة سيرانو كانت كفرًا، تبعته اتهامات داماتو، وتطالَب بإزالة الـ Nea لو استمرت فى ممارسة هذا السلوك غير المسئول.

ظهر بسرعة باريتش باتشمان Partich Buchaman السياسى صاحب العمود وعرَّف إلى حد كبير السمات الرمزية للندوة. ادعى أن الفن والثقافة الأمريكيين قد أصبحا جهرة ضد مسيحية – ضد أمريكية وعدميين. اقتبس بغزارة من James Cooper محرر دورية الفن الأمريكى ربع السنوية ، صرح بأن المحافظين قد سمحوا لليبراليين ليقرروا مأساوية الثقافة الأمريكية، وأنهم بوداعة قد اعتنقوا دون اعتراض ثقافة عدمية وجودية علمانية إنسانية."هؤلاء الذين يؤمنون بقيم مطلقة من قَبيل الله والجمال لا يفعلون شيئًا، وهؤلاء الذين يؤمنون ببقائية إنسانية قد قبضوا على الثقافة".

هكذا، وبينما المحافظون الأمريكيون مشغولين بتحويل السياسات الأمريكية ويؤيدون المغامرات الأمريكية فى آسيا وأمريكا الوسطى بينما التحرريون قد شغلوا بشن حربهم الخاصة على "أرض معركة الفن داخل حدودنا نحن". ووَفق باتشمان و كوبر هم قد حطّوا تمامًا من الوطنية والمثالية المسيحية. لو كان للثقافة الأمريكية أن يعاد طرحها للأمريكيين فلا بد للفنانين المهذبين أن يسكَتوا. لم يبد أن ثمة نظرية أفضل من أن تُهَاجم الوكالات التى أيدتهم ماليًا.

حانت اللحظة لهجوم الكونجرس على الفن المنحط والكافر فى يونيو من العام نفسه عندما أذهل معرض الكورلوران فى واشنطن عالم الفن. ألغى معرض اللحظة الحاسمة ذا الـ ١٥٠ قطعة فوتوغرافية روبرت ما پلبيثورب - ودعمه معهد الفن الحديث (ICA) بجامعة بنسلڤانيا بمبلغ ٣٠ ألف دولار منحة من الـ NEA وأقام العرض. ضم المعرض مساحة واسعة من أعمال Mappl Thorp . لم تكن الصور الفوتوغرافية للزهور ودراسات الشخوص هى ما أزعج قيادة الكورلوران على أية حال؛ بل عدد من الصور الفوتوغرافية صورت أطفالاً بعورات عريانة بالإضافة إلى صور جنسية تضمنت قضبانًا منتصبة لأمريكيين أفريقيين؛ بالإضافة إلى الأوضاع السادية المازوكية المتعددة. ارتفع الجدل أكثر مع موت مابليثورب حديثًا. هذا الفنان؛ ومع الإعلان بكونه شاذًا جنسيًا وقد مات من الإيدز فى مارس ١٩٨٩ .

برر رسامو الكورلوران أفعالهم بتأكيد أن المعرض كان يمكن أن يُنظم فى المباراة الثقافية القلقة التى تفجرت فى الكونجرس، وربما كان يمكن أنتزيد الـ

NEA دمارًا. أضف إلى ذلك فإنه أيضًا قد عرَّض للخطر تمويل الكورلوران من الـ NEA ومن كل من الـ National Capitalarts وبرنامج النشاط الثقافى، وهو برنامج فيدرالى آخر زود معاهد "واشنطن" بمنَح. "قال رئيس صندوق أمناء الكورلوران ومكتبه : "إنها وظيفتنا فى الواقع أن نؤكد أن الكورلوران لا يدمر نفسه أو الـ NEA والمجتمع الأعظم للفن. بوضع هذه الاعتبارات فى الميزان وبالوعى بالجدل العام... فإن مدير وهيئة الأمناء أكدوا مجددًا فى ٢٦ يونيو انسحاب الكورلوران من دورة معرض مابيليثروب، باعتبار ذلك هو المسار العاقل للعمل فى هذا الوقت.

عذب الفنانون ومحامو الفنون الكررلوران بسبب قراره. استقال أعضاء المجلس وشطب المتبرعون التزاماتهم وغيروا وصاياهم، وسحب الفنانون أعمالهم من العروض القادمة[٢١]. عممت اللجنة الوطنية ضد الرقابة على الفن عرائض ضد "الكورلوران" فى معارض أخرى؛ وشكت المؤسسة الوطنية للفنانين بمرارة " إنه "شعر الشيطان" قد خدع جميع من يعتقدون فى الديموقراطية والحق فى حرية التعبير[٢٢].

لقد أضعف كل مجهوداتنا لمقاومة الصيحة الرهيبة لقلة صائتة. تم النقاش حول مسالة حرية الفن بإستفاضة كبيرة وبقوة دفع عظيمة. وقد أحاط صمويل ليبمان Samuel Lipman بأن الفنانين لم يعد لهم حق أن يتوقعوا أن ما يدعى أعمال الفن يمكن أن يحكم فيها فقط بالمقولة الجمالية. كان الفنان أيضًا مسئولاً عن محتوى العمل، وأهم من ذلك اللوم هم المشاهدين الذين أخفقوا فى تقدير وقع هذه المسئولية المتجاهلة المحتوى إزاء التغيرات المخيفة الحاصلة فى حيواتنا

وحيوات أطفالنا، عن طريق توافر هذا الانحلال فى كل مكان: من الفن العالى إلى الثقافة الشعبية.

عرض روبرت بروستَيْن Robert Brustein - ولو أنه لا يُعتبر بالضرورة مؤيدًا الاستحقاق الجمالى لأى فنان يجب "أن يقوّم الرموز السائدة"، فإنه لا يزال "يعارض الضغوط التأديبية على النشاط الجمالى الفردى"

واستبقنى القول بأننا: "لو سمحنا مرة لصناع القانون أن يصبحوا نقاد فن"؛ فإننا نتخذ الخطوة الأولى فى عالم آية الله الخومينى الذى لا تزال مراجعته القاتلة لأبيات "شعر الشيطان" ترعش قلب كل فرد ملتزم بتحرير التعبير". وهكذا، فالقصة المجردة لحرية الفن كما تحصّل من مناقشات العديدين الذين تداولوا قرارا الكرولوران؛ سرعان ما أصبحت البعض الثانوى فى مسألة المثلية الجنسية المثيرة للجدل فى معظم السياق الثقافى المعقد لتسعينينات القرن العشرين. وقد لخص مؤرخ الفن جوشوا سميث Joshua Smith بتركيز شديد القضايا الآخذة فى الظهور.

يفترض المنظرون المعاصرون - بسبب أنهم ذوو أُلْفة بالسجلات الأسرية والصحف والأخبار المسائية، يفترضون أن الصور الفوتوغرافية تلتقط الفعل الفاضح فعلاً إما صراحة وإما بتنظيم. هكذا، فالهدف الفعلى لجماعات المصالح السياسية والدينية لم يكن العمل الفنى ولكن أساليب الحياة المصورة[٢٣]. زاوجت الأولوية الفنية لـ مابليثورب Mapplithorp مع الظروف المأساوية لموته؛ مما أضاف إلى الغضب فى التداول. لقد عرض بفخر فانتازياته الجنسية المثلية

ولقاءاته، واستعمل عبقريته لتحويل الوحشية الخام إلى فن؛ والـ NEA التى قد أعطت المال للـ ICA لكى تنظم المعرض قد اتُّهمت بصفتها الحارس الأمامى للطاغوت الليبرالى الذى تعمد إفساد أخلاق الأمة بالرفع من شأن الدعارة فى الفن. أمر لم يعهده المحافظون السياسيون والدينيون منذ الانتخابات الرئاسية ١٩٨٠ كقضية موحدة. ومعًا أطلقوا هجومًا ضئيلاً.

الجزء الثاني

عملية تمويل عام

فى عام ١٩٨٩، كانت عملية الاعتمادات المالية للسنة المالية ١٩٩٠فقد بدأت لتوها عندما اندلع الخلاف بين "سيرانو" و"مابليثروب". وفى ١٢ يونيو، قدم النائب "رورابتشر" طلبًا بإلغاء NEA نهائيًا[٢٤] وعندما كان مجلس الشيوخ يناقش الميزانية، دخل ويلدمون النزاع مرة أخرى. فى ٢٥ يوليو، ملأت جمعية الأسرة الأمريكية مجلس الشيوخ ووسائل الإعلام بتصريح يهاجم NEA لتكوينها مجموعة النخبة للفنانين الإباحيين والتى يمولها دافعو الضرائب. حث ويلدمون مجلس الشيوخ كى "يوقف كل الدعم المالى الذى تقدمه هيئة المنَح القومية للفنون... وضمن التعديل الأول حرية التعبير، وليس تقديم دعم مالى للتعبير. فلا يجب أن يُجبر دافعوا الضرائب بعد الآن على دعم الفنانين أمثال مابلبثروب وسيرانو"[٢٥]. وفى ٢٦ يوليو، أى بعد يوم من إرسال "ويلدمون" بتصريحه الصحفى، قدم "هيلمز" تعديلاً لمشروع قانون اعتمادات مجلس الشيوخ. وحمل رسميًا "تعديل ٤٢٠"،إلا أنه عُرف على نطاق واسع "بتعديل هيلمز". وكان منطوقه:

ربما لم تستخدم أى من الموارد المالية المخولة لتكون عملاً مرصودًا لهذا القانون فى تعزيز أو نشر أو تقديم:

١- موادَّ إباحيةٍ أو غيرِ لائقة، بما فيها تصوير أفعال سادية وليس مقصورًا عليها بل فيها أيضًا، إثارة جنسية مثلية واستغلال الأطفال أو انغماس الأفراد فى أفعال جنسية .

٢- مادة تُسىء إلى سمعة أشياء أو معتقدات أتباع ديانة بعينها أو أتباع لا دين لهم.

٣- مادة تسيء إلى أو إهانة أو سب شخص أو جماعة أو طبقة من المواطنين على أســاس العِـرْق أو العـقـيـدة أو الجنس أو الإعــاقــة أو السن أو الأصل القومية[٢٦].

أكد أنه لا يدافع عن الرقابة وأوضح: "يوجد فرق بين حق الفنان فى التعبير الحر وحقه فى أن يجعل الحكومة، أو لنقل دافعى الضرائب، يدفعون مقابل عمله... أكرر بأنه يوجد فرق أساس بين رقابة الحكومة أو الاستباق إلى المشى وراء العرض ورفض الحكومة دفع أموال لمثل هذا النشر أو العرض"[٢٧]. وحيث إن "هيلمز" كان بارعًا بما يكفى بسبقه لتقديم تعديله فى وقت متأخر من الليل أمام غرفة مجلس الشيوخ التى تكاد تكون خالية، فقد كان من السهل تمرير القانون.

اشتعلت المعركة حول تعديل "هيلمز" خلال صيف وخريف ١٩٨٩، حث بوشاتان البلاد على "الامتناع عن تمويل مُسمِّمى الثقافة، ومُلوِّثى الفن. يمكننا إزالة الأنقاض التى وجدت طريقها إلى الفن الحديث خارج العديد من الأبنية العامة. يمكننا عدم الثقة فى النقاد الذين نصَّبوا أنفسهم بأنفسهم الذين فقدوا ثقتنا... "قل لجيس أن يسيطر على الحصن، فالإمداد فى الطريق"[٢٨] .أعلن معلقون آخرون بأن الفن المعاصر قد ازدهر على "نظام عقائدى للاحتقار المتعمد للجمهور... ليس الخطأ فى الجمهور الذى يرفض أن يساند الفنون. على الأصح إنه يرفض ممارسة الفن الذى يرفض أن يُساند الجمهور"[٢٩].

٤- خشى معارضو التعديل أن التعديل ربما يُضعف الفنانين الذين يقدمون نقدًا اجتماعيًا مهنيًا وقاسيًا بحرمانهم من الدعم المالى الحكومى. كتب "روبرت هوجسى"، وهو ناقد فنى فى صحيفة "التايم"، إن تعديل هيلمز "سوف يجعل NEA رهينة لكل نزوة وإيديولوچية والذين يخشون الله... باختصار ، ما يقدمه التعديل هو تقليد ساخر أحمق للديمقراطية الثقافية التى يصبح فيها كل فرد الرقيب على نفسه "Cato"[٢٠]. تخشى كارول فانس، العالمة الأنثروبولوچية من أن يحاول الكونجرس خلق رواية "شعب" واحد ذى ذوق عالمى يحل محل الدوائر الانتخابية ذات الأفكار المتعددة. ووفقًا لرأى "د. فانس"، إن الهجوم الأصولى على NEA ليس انفجارًا سخيفًا لنظرية "ياهو " Yahoo- ism، بالأحرى كانت خطة وضعها بعناية الجناح اليمينى كى يستعيد "الترتيبات الاجتماعية التقليدية وتقليل عدم التجانس عن طريق التعامل ببراعة مع الرموز كما يراها الجمهور"[٢١].

٥- وهكذا كان الصراع الذى دار حول NEA يرمز إلى جدال أكبر بكثير مما إذا كانت الحكومة سوف تدعم الفنانين الآثمين. شجعت NEA، وعلى نطاق أوسع الحكومة، خطابًا شديد التهديد، خطابًا قام بتحريم الجنسية المثلية وتحدى الديانة التقليدية. ليقاوموا هذا الموقف، صمم صانعو القوانين المحافظون ما أطلق عليه مايكل فوكولت "قوانين الاستثناء". تحافظ مثل هذه الأنظمة على حدود الخطاب وعلاقات القوى، على نطاق أوسع، داخل مجتمع بإقامة شبكة القوانين التى تُحدد مجال ذلك الخطاب بصرامة. يرى صانعو القوانين هؤلاء أن الفن لايهدف إلى تحدى الأفكار التقليدية عن الدين أو الجنس. إنه يعنى دعم النماذج الثقافية القائمة بإبداع صور تؤكد التوازن

والجمال وأحقية الإيديولوچية السائدة. أصبحت NEA بفضل دعمها المالى لبعض الأنظمة التى تُعزز مثل هذا التغيير الثقافى، هدفًا للمحافظين فى الكونجرس على مدار السنوات الثمانى التالية.

حزن في المعقل

ومع ذلك، لم تقتصر الحروب الثقافية على واشنطن والمناوشات الإقليمية التى اندلعت فى كل أنحاء الأمة. ففى صيف ١٩٨٩، قرر قسم المسرح فى جامعة ولاية جنوب غرب ميزورى (SMSU) فى مدينة "سبرنج فيلد" بأنه سوف يفتتح موسمه الخريفى بعرض "للارى كرامر" عن دراما الإيدز التى تفرض نفسها على الساحة، وهو عرض، "القلب الطبيعى". علق رئيس القسم "روبرت برادلى" بأنه ورفاقه قد اختاروا هذه المسرحية لأنها تخاطب التغطية التى فُرضت على مرض الإيدز؛ والتى جعلت الشعب فى حالة من الجهل ولتكريم اثنين من خرِّيجى الجامعة الذين ماتوا من هذا المرض مؤخرًا[٣٢]. قاد القسم أيضًا حملة للتوعية بمرض الإيدز لمدة أسبوع داخل الحرم الجامعى، تضمنت متحدثين من خارج الجامعة والخدمة الصحية التى توفرها الجامعة ومجلس "أوزاركس" لمرض الإيدز. وبقيامها بذلك، كانت كلية المسرح والطلاب يأملون فى خلق بيئة تتسم بالوعى والشفقة. لم يتوقعوا أن الإجراءات التى قاموا بها سوف تخلق معارضة شديدة من جانب أولئك الذين اعتبروا الجنسية المثلية خطيئة ورأوا مرض الإيدز كمجرد عقاب.

وبالرغم منأن مدينة "سبرنج فيلد" بكل المعايير كانت مدينة هادئة جدًا في حضن "أوزاركس"، كانت، مع ذلك، المقر الرئيس لـ "مجمعة الرب" ومقرًا لثلاث كليات للدراسات الدينية ،ترددت أصداء الاتجاه الحالى لمناهضة خطاب الشواذ ومناهضة NEA بصوت مرتفع فى هذه المدينة التى يغلب عليها الطابع الدينى. وفى منتصف سبتمبر ١٩٨٩، أطلقت "چين ديكسون"، نائبة الولاية ؟، صفارات الإنذار. فقد استخدمت استراتيچية "هيلمز"، وتذمرت من أن SMSU جامعة جنوب غرب ولاية "ميزورى" تستخدم أموال دافعى الضرائب لتشجيع جداول أعمال الشواذ، وفى اجتماع امتد على مدار ثلاث ساعات ونصف الساعة مع "د. مارشال جودمان"، رئيس الجامعة، أصرت على أن المسرحية إباحية وفاحشة ولا يمكن تقديمها. رفض رئيس الجامعة أن يستجيب لمطالب ديكسون، إلا أنه أرسل نسخة من النص إلى محامى الجامعة من أجل الإدلاء برأيه القانونى فيها[٣٣].

وفى الوقت نفسه، انضمت كنائس سبرنج فيلد الأصولية إلى المعركة؛ حيث قام أحدهم بإرسال نُسخ من العبارات المُهينة والإرشادات المسرحية إلى العديد من القساوسة. وفى الأحد ١٧ أكتوبر ١٩٨٩، أصبح الجدال علنيًا عندما استنكر الكهنة العرض القادم من فوق منابر وعظهم وحضوا أبرشياتهم على أن يعلنوا رأيهم. قاموا بترتيب اعتراضهم حتى يتزامن مع عقد اجتماع مجلس أعضاء الجامعة الذى كان مقررًا له فى الأسبوع التالى. كان بحوزة "ديكسون" واثنين آخرين من نواب الولاية والعشرات من أنصار حملة الكتاب المقدس مادة إعلامية عن قضيتهم. نحّى أعضاء المجلس جانبًا قوانينها وسُمح "لديكسون" بالتحدث، عندئذ ألقت خطبة ساوت فيها بين الشذوذ الجنسى والإباحية، والإهانات

الجنسية والتحرش بالأطفال وموسيقى الروك واتهمت مسرحية "القلب الطبيعى" بالمساهمة فى الانحطاط الأخلاقى فى أمريكا. وبعد فترة استراحة قصيرة ، رفض مجلس الإدارة اتخاذ موقف لصالح مطالب "ديكسون" وانتقل إلى الفقرة التالية فى جدول أعماله. كان للعرض أن يمضى قُدمًا.

بعد ذلك بعشرة أيام، أخذت اللجنة المعايير التى يطلبها المواطنون وهى التى تساند "ديكسون"، صفحة كاملة للدعاية فى صحيفة "أخبار سبرنج فيلد - قائد" Speringfield News- LEARDER وأعلنت اللجنة أن "العديد من الجامعات والمسئولون فى الولاية كانوا يستخدمون أموال الضرائب التى تدفعونها لدعم أجندة سياسية شاذة جنسيًا فى جامعتنا"، وطلبوا من القراء ما إذا كانوا يريدون "تعزيز أسلوب حياة الشواذ ومعاداة الحياة الأسرية بنقود الضرائب التى يدفعونها". ثم نقلت اهتمامها إلى المسرحية ذاتها. وصنفت مسرحية "القلب الطبيعى" كمسرحية "شاذة جنسيًا وأكدوا أن الذى كتبها" نشط سياسى محارب شاذ جنسيًا" واستخدمت الكثير من التدنيس(٣٤).

شاهدت محطات التليفزيون المحلية الإعلان وطلبت إجراء مقابلات وأن يُسمح لها بحضور البروفات. قدمت "كاثرين ترنر" و"تيس هارير" و"چون جودمان"، وجميعهم خرِّيجون فى جامعة جنوب غرب ولاية "ميزورى"، تصريحًا علنيًا نيابة عن العرض. كتب "لانفورد ويلسون"، الذى كان قد ولد فى "أوزاركس" والذى لا تزال والدته تعيش على بعد عشرين ميلاً من "سبرنج فيلد"، كتب افتتاحية لصحيفة "أخبار - القائد". ناقش فيها بأنه يتوقع من المسرح أن يقلب الأفكار السائدة، للاحتشام والأخلاق رأسًا على عقب:

٤٨٠هذا المقال موجَّه لأولئك الناس الذين يرغبون فى أن يخوضوا تحديًا. الذين يتوقعون أن يواجهوا تحديا. لديك التزام كى تعترض إذا ما لم تتعرض لتحدٍّ هناك... تعال إلى المسرح كى تتعرض للإهانة. لا تفكر حتى فى الاعتراض على المسرح لأنه يقوم بعمله. لا تأتِ إلى المسرح وانت تتوقع منا ان نتوافق مع المعايير الأخلاقية للمجتمع. فهذا ليس عملنا. اهون علينا ان نموت أولاً. فإذا لم تستطع مواجهه وصاية الفن، فافتح جهاز التليفزيون. اذهب إلى السينما. ابْقَ بمنزلك[٣٥].

التقطت وسائل الإعلام الإقليمية والقومية القصة وقارنت حملة "ديكسون" الصليبية باستمرار بهجوم "هيلمز" على NEA واتصلت قناة CNN ببرادلى، وظهرت مقالات فى صحيفة "لوس انجيليس" و"سانت لويس بوست ديسباتشى" و"آريزونا رثبلك" و"كينساس سيتى" تايمز. وفجأة ازدادت المخاطر بينما قفزت "سبرنج فيلد" تحت الأضواء. طار "تيس هاربر" من دالاس ليظهر فى تجمع فى حرم الجامعة وتحدثت "كاثرين ترنر" نيابة عن المواطنين لصالح الأسلوب الأمريكى. علق "د. مرفن ف. سيلفرمان"، رئيس المؤسسة الأمريكية لأبحاث مرض الإيدز :

بينما كان الألمان يهدمون سور برلين، وبينما كان الناس يحاربون من أجل الحصول على فرصة كى يستمعوا إلى كل شىء يريدون سماعه ويتخذوا قراراتهم بأنفسهم، نرى محاولة تقريبًا لإقامة سور برلين حول هذا المسرح فى هذا الحرم الجامعى[٣٦].

تفهَّمت ديكسون وأنصارها أهمية هذا الصراع. تلقَّى الحاكم والهيئة التشريعية مئات التلغرافات والمكالمات التليفونية التى تعارض تقديم المسرحية. سمع تجمع مكون من ما يقرب من ٢٠٠ شخصًا "چين أنطونيو"، مؤلف كتاب

"تغطية لمرض الإيدز" The AIDS Cover- Up وهو يُعلن أن الشذوذ الجنسى كان يهدد "رخاء" الأمة. وقدمت "ديكسون" نفسها التماسًا إلى رئيس "مارشال جوردون" موقعًا مما يقرب من ٥٠٠٠ شخص اعترضوا على استخدام أموال الضرائب لتعزيز الأچندة السياسية للشذوذ الجنسى"(٢٧).

وفى الحرم الجامعى رعت منظمة للطلاب وهى "أناس يتصرفون بعاطفة وتسامح" PACT، تحالفات دائمة تنادى بالتفهم والتسامح. كان "برادلى" والإداريون يلتقون بشكل يومى للحفاظ على سلامة فريق العمل والممثلين والجمهور، ومن سوف يكون متواجدًا من الجمهور. بيعت جميع تذاكر فترة العرض كلها والتى تصل إلى ثمانية عروض فى ظرف ساعات. وجاءت ليلة الافتتاح وقامت قوة أمنية تصحبها كلاب مدربة للتعرف على القنابل بتفتيش المبنى من ردهات المسرح إلى رصيف التحميل. صدرت لطاقم الممثلين وفريق العمل بطاقات هوية وكان يُسمح لحاملى التذاكر فقط بدخول المبنى. ظهر مخبرون سريون كأفراد من الجمهور، وطافت دوريات الشرطة على مدار أربع وعشرين ساعة كل يوم أثناء تقديم العرض(٢٨). وقع حادث العنف الوحيد خارج الحرم الجامعى. كان الطالب "براد إيڤانس" رئيس منظمة "أناس يتصرفون بعاطفة وتسامح" هو هدف إحراق متعمد. فبينما كان يقود قداسًا يُضاء بالشموع، تم حرق المنزل الصغير الذى استأجره حتى تساوى بالأرض(٣٩). وكرد فعل على الهجوم على "إيڤانس"، قرر المسؤلون عن الجامعة أن يستضيفوا طاقم الممثلين فى فنادق صغيرة، وأُرسلت الشرطة إلى محل إقامتهم.

رفع تقديم جامعة جنوب غرب "ميزورى" لمسرحية "القلب الطبيعى" مستوى الوعى بمرض الإيدز فى "سبرنج" فيلد لدرجة كبيرة. فقد وزعت العيادة الصحية للجامعة معلومات عن المرض فى أربعة أسابيع أكثر مما وزعت خلال العام السابق، ونفد مَدَد وكالة المقاطعة للصحة من النشرات عن مرض الإيدز. بالإضافة ، نتج عن العرض أيضًا رد فعل عنيف لصالح حقوق الشواذ كان مسئولاً عن هزيمة "ديكسون" فى جولة الانتخابات الجمهورية الأولى التى تلت ذلك فى أغسطس(٤٠).

NEA والكونجرس والمحاكم

وبينما كان الخلاف حول "القلب الطبيعى" محتدمًا فى "ميزورى"، كان رجال الكونجرس من اليمين الجديد لا يزالون يجادلون القضاء بشأن NEA . وفى يونيو ١٩٨٩، عَين الرئيس "چورچ بوش" "چون فروماير"، وهو محامٍ من "بورتلاند"، "أوريجون" ليخلف "فرانك هودسول" كرئيس للجنة المنَح. وبالرغم من أن فرومان قد خدم كرئيس للجنة "أوريجون" للفنون وكان عضوًا فى لجنة الأوبرا والمسرح الاستعراضى فى NEA، إلا إنه لم يكن على دراية تمامًا بطقوس سياسة "واشنطن" الغامضة. كان يفتقر أيضًا إلى صلة أو تفُهم لفنون أقليات الساحل الشرقى التى تضمنت معظم مؤسسات الأمة القوية- مثل قاعة العرض الوطنية، أوبرا متروبولياتن ودار بوسطن السيمفونى ومركز لينكولن للفنون المسرحية... إلخ. أعلن "چوزيف زيجلير" أن عدم الخبرة هذا هو الذى عجّضل بالفوضى التى سادت خلال السنوات القليلة التالية . أسهمت سذاجة "فرومايز"، دون شك، فى هزيمته التى تلت ذلك(٤١). ومع ذلك، فى دفاعه منذ يوم تعيينه

واجه هجمات صانعى القانون العدوانيين الذين انبروا للقيام بثورة ثقافية. لم تكن أمام "فروماير" أية فرصة لإقامة خريطة ربما تسمح له بالتفاوض مع هذه الأعداد الضخمة الخطرة.

وبعد أقل من شهر من تولّى "فرومايـر" منصبه، أصدر الكونجرس القانون العام رقم ١٠١- ١٢١، عاقب القانون معهد الفن الحديث ICA والمركز الجنوبى الشرقى للفن المعاصر SECCA بالتحديد لدورهم فى الخلافات التى أحاطت "بسيرانو" و"مابليثروب". أكثر أهمية من ذلك أن قام الكونجرس بتعريف نمط الفن الذى لا يمكن أن تموله NEA كمنحة قومية للفنون، بتضمين نسخة من تعديل هيلمز فى التشريع. جاء فيه:

> **لا يمكن استخدام أى من الأموال المخصصة إلى المنحة القومية للفنون لدعم أو نشر أو تقديم مادة ربما تُعتبر فى رأى المنحة القومية للفنون فحشًا بما فى ذلك وليس مقصوراً على تصوير السادية والجنسية المثلية والاستغلال الجنسى للأطفال أو الأفراد المتورطين فى الأفعال الجنسية والتى ليس لها قيمة أدبية أو سياسية أو علمية جادة(٤٢).**

وبتضمين هذه العبارة ، أجبر الكونجرس المنحة القومية للفنون على فرض رقابة على الفنانين وحولت تحديد الفحش من الجانب القضائى - المحاكم- إلى الجانب التنفيذى - وهو الوكالة الفيدرالية، وبالرغم من فشل "چيس هيلمز" فى تضمين منحته كجزء من صلاحية المنحة القومية للفنون لعام ١٩٩٠، فقد انتصر بالرغم من ذلك. فقد أقنع الكونجرس بأن المنحة القومية للفنون، يجب أن تقوم بدور الرقيب بدلاً من تشجيع ودعمها الفنون(٤٣).

أدى تأكيد Bush- Quayle على القيم العائلية إلى جعل المنحة القومية للفنون أكثر عُرضة للهجوم. كان أعضاء الكونجرس عن اليمين الجديد يتفاخرون بسعادة ورضى عن الذات عندما يجدون (أو يعتقدون أنهم وجدوا) أن المنحة القومية للفنون قد قامت بتمويل مشاريع ربما تثير غضب أصحاب الآراء المحافظة. وفى فبراير ١٩٩٠، أعلن عضو الكونجرس "رورابتشر" أن جزءًا من منحة الـ ٥٠٠ ألف دولار التى منحتها اللجنة القومية للفنون إلى مجلس ولاية نيويورك للفنون، تم توجيهه بدوره إلى مسرح المطبخ Kitchen Thealer فى "نيويورك". وفقًا لـ "رورابتشر" إن المسرح قد استخدم جزءًا من هذه المنحة لتقديم مسرحية "آنى سپرينكل : حداثية ما بعد الإباحية : Annie Sprinkle Post-Porn Modernist كانت "سپرينكل" نجمة أفلام إباحية سابقة وقد تحولت إلى فنانة مسرحية ، وقد ابتكرت لنفسها عرضًا تقدمه امرأة واحدة يتكون من مشاهد جنسية تتيح للجمهور المشاركة. وفى خطاب لأحد أصدقائه وصف رورابتشر عرض "سبرينكل" بتفاصيله الدقيقة مهاجمًا "فروماير" لأنه سمح لأموال الضرائب بأن يتم استخدامها لتمويل مثل هذا العرض الحقير. وختم بعبارة تهديد قال فيها: "إن لم تستطع المنحة القومية للفنون أن تعتبر نفسها مسئولة أمام دافعى الضرائب فى الولايات المتحدة، فإنه عملنا أن نجعلهم يشعرون أنهم مسئولون"(٤٤).

بعد أسبوع من استقرار خطاب "رورابتشر" على مكتب صديقه عضو المجلس بات "ويليامز" (D-mont)، وهو داعم للمنحة القومية للفنون، نشر رده عليه. أشار فيه إلى العديد من نقاط عدم الدقة الجلية فى رسالة زميله. فلم يتلقَّ أى

من مسرح المطبخ ولا "سپرينكل" "بنسًا واحدًا للتمويل" من المنحة القومية للفنون للعروض الممنوعة. واستمر فى التأكيد على خطابات "زميلى العزيز" كانت جزءًا من هجوم منظم على المنحة القومية للفنون وعلى أعضاء الكونجرس الذين يدعمونها. وأعلن أن القوى المعادية للمنحة القومية للفنون قد أرادت أن "تجعل الشعب الأمريكى" يعتقد أن المنَح قد وضعت عمدًا لتمويل أعمال مُهينة للأمريكى العادى، وإن أى تصويب من جانب أعضاء الكونجرس لدعم تمويل المنحة هو تصويب لدعم الفُحْش والإباحية[٤٥].

ومثله "رورابتشر"، لم يضع "ويلدمون" أهمية للدقة. ففى إعلان لجميع الأمواء نشره فى جريدة "واشنطن تايمز" Washington Times فى ١٣ فبراير، اتهم لجنة المنِح بمساندة سپرانو" و"ماليثورب" و"سپرينكل" بصورة مباشرة وعدد كبير من قاعات العرض والعروض المسرحية التى تقدم تصورات وأوصافًا لأسلوب حياة الشواذ من الجنسين وهاجم الدين التقليدى. وأنهى طلبه للتمويل بقائمة بأسماء ٢٦٢ عضوًا من أعضاء الكونجرس الذى صوتوا ضد مشروع قانون منحة "هيلمز" الأصلى،وحث القراء على معارضة "سوء استخدام واستغلال دولارات ضرائبكم"[٤٦]. أصدرت المنحة القومية للفنون الحقائق الخاصة بها والتى دحضت اتهام "ويلدمون" تهمة تهمة، وجذبت الانتباه إلى صحيفة التشويه المتعمد الذى تفتعله رابطة الأسرة الأمريكية للحقائق[٤٧]. لم يعبأ "ويلدمون" بالرد.

استمرت حدود التعبير موضوعًا للمناقشة الساخنة طوال العام. وفى أبريل، ألقت شرطة "سينسيناتى" القبض على "دانيس بارى"، مخرج مركز الفن المعاصر، عندما افتتح المركز معرض "روبرت ماپليثروپ" للصور الفوتوغرافية الذى يحمل

عنوان "اللحظة المثالية". وُجِّهت لكل من "بارى" ومركز الفن المعاصر تهم ممارسة سمسرة الفاحشة ونشر الإباحية بين الأطفال. وإذا أدانت المحكمة "بارى" فسوف تُغرمه ۲,۰۰۰ دولار وتُصّدرعليه حكمًا بالسَّجْن حتى عام، وسوف تُغرم مركز الفن المعاصر مبلغًا يصل إلى ۱۰,۰۰۰ دولار. أدرك خصوم "مابليثروب" بوضوح بأن أمامهم فرصة جيدة للحصول على حكم إدانة بالفحش فى "سينسيناتى"، التى عُرفت منذ زمن بعيد بمعارضتها للفن الآثم. فقد كانت قبل كل شىء موطن "تشارلز كيتبنج" الذى قاد المعركة كى تلغى الحلقة المغلقة Closed Circuit منع إذاعة "أُو ! كالكتا" Oh! Calcutta فى حوالى ۱۲٥مدينة عام ۱۹۷۰، ومؤخرًا نظمت جمعية "مواطنون فى باريس" Last Tango IN Paris و "آخر إغراءات المسيح" The Last Temptation of Christو "إيكوس" Equws . ذهبت القضية إلى المحكمة فى ٢٤ سبتمبر أمام هيئة محلفين من أربعة رجال وأربع نساء لم يذهب بعضهم أبدًا إلى أحد المتاحف أقام محامو مابليثورب دفاعهم على أساس رأى عدد من نقاد الفن الذين شهدوا بأن الصور السبع الفوتوغرافية المشتركة فى المسابقة ذات خصائص فنية هامة. وفى محصلته، اعترف محامى الدفاع أن صورة "مابليثورب" كانت "قاسية" و "مثيرة للجدل دون شك"، لكنه ذكَّر هيئة المحلفين، "كل فرد من الساحل الشرقى إلى الساحل الغربى إلى وسط البلاد، قال أناس ذوو حيثية وأناس ذوو معرفة إن تلك الصور الفوتوغرافية ذات قيمة فنية هامةً. حاول المدعى تحفيز هيئة المحلفين ضد عالم الفن بتصوير مركز الفن المعاصر وفنانيه كجماعة قيِّمة تعتقد أنهم لديهم حصانة من أحكام الأفراد العاديين. وفى ٥ أكتوبر، عادت هيئة المحلفين وأقرت حكمًا بعدم الإدانة مستخدمين اختبار ميلر. اتفق المحلفون على أن الصور الفوتوغرافية قد خاطبت

الاهتمامات الشهوانية و كانت مُهينة بوضوح، إلا أنها تمتلك قيمة فنية هامة؛ ولذلك فهى ليست فاحشة أو إباحية. أطلق محامو "بارى" على الموضوع كله "معركة سيئة"؛ لكنهم أشادوا بالحكم كانتصار لمشروع المنحة الأولى[٤٨].

وفى الوقت نفسه، اتخذ "فروماير" خطوات شديدة التطرف كان يأمل أن تعزل المنحة القومية للفنون المزيد من هجمات أعضاء الكونجرس. ففى نوفمبر ١٩٨٩، قام بإدراج نص القانون العام ١٠١- ١٢١ ضمن "دليل المعلومات العامة للحصول على المنح". وخلال الشهر نفسه، قام بإلغاء منحة قدرها ١٠,٠٠٠ دولار كانت ذاهبة إلى "مساحة الفن " Art Space، وهى قاعة بديلة فى "تريبكا" بجوار "منهاتن". يتناول المعرض الذى نحن بصدده مرض الإيدز ويصور زواج الجنسية المثلية. استحسن "هيلمز" قرار الرئيس الجديد، إلا أن مجتمع الفن استاء منه[٤٩]. أبعد فروماير مجتمع الفن بإدخال عبارات تشهير ضد الإباحية والفحش إلى "شروط ومعايير عامة للحصول على المنح"، وهى استمارة على كل حاصل على منحة أن يملأها ويعود إلى هيئة المنح. وخلال أسابيع، بدأ مجتمع الفن فى الهجوم على هيئة المنح لاستسلامها لضغوط الكونجرس. ففى ٢٧ أبريل، رفض "جوزيف باب"، المخرج الفنى لمهرجان "شكسآير" فى "نيويورك" قبول منحة بمبلغ ٥٠,٠٠٠ دولار من المنحة القومية للفن. وقال:

"لا يمكننى بكامل وعى قبول أى أموال من المنحة القومية للفن طالما المنحة المتأثرة بآراء "هيلمز" عن الفحش جزء من اتفاقاتنا"[٥٠]. حث رفض "باب" للتوقيع على ما عُرف على أنه "قسم الولاء" أربة عشرة مؤسسة اخرى على إعادة المنح الخاصة بهم، وبدأ عالم الفن فى النظر إلى المنحة القومية للفن كعدو بدلاً من كونها حليفاً[٥١].

استجمع الهجوم على المسرح حوله زخمًا فى يونيو عندما ألقى "فروماير" بمزيد من الوقود إلى نيران الرقابة. وفى ربيع ١٩٩٠، وافقت لجنة استعراض الأقران لمسرح الآراء المنفرد على منَح تتراوح من ٥٫٠٠٠ دولار إلى ٨٫٠٠٠ دولار مقسَّمة على أربعة فنانين، وهم "كارن فينلى" و"هولى هوغس" و"جون فليك" و"تيم ميلر". تجاهل "فروماير" توصيات اللجنة ورفض المنح ورد "فنانو المنحة القومية للفنون الأربعة" ، كما عُرفوا بهذا الاسم، على ذلك. فأعلنت "هولى هوغو" بأن "فروماير" قد رفض توصيات اللجنة لأن عملها كان "مليئًا بسخرية أنثوية قديمة جيدة و... وأنا شاذة جنسيًا بكل صراحة"[٥٢]. وأكد "تيم ميلر" بأن له الحق فى "إبداع فن عن هويتى كإنسان شاذ جنسيًا، فن يواجه مجتمعى، فن ينتقد حكومتنا وينتخب مسئوليها وربما فن يستحق حتى قليلاً من دولارات الضرائب أكثر من ٢٠ مليون دولار التى يدفعها الشواذ من الرجال والنسا". وتساءل "چون فليك": "كيف لنا ونحن مواطنون فى أرض تتقبل اختلاف الثقافات المتعددة أن نسمح لحكومتنا بكبح وجهات نظر بعينها؟ إن تأييد صور للنخبة فقط يعنى تطبيق حرية التعبير والخيارات المتاحة للشعب الأمريكى". وبالرغم من ذلك، كانت "كارن فينلى" هى التى ظهرت كالمتحدث الرئيس باسم زملائها؛ وكذلك باسم العديد من الفنانين الذين يقدمون أعمالاً آثمة. قالت: "كفنانة أمريكية، فقد التزمت بإبداع عمل يتناول موضوعات خاصة بالضحايا فى مجتمعنا واستخدام لغة تعبر عن الكيفية التى يتعامل بها مجتمعنا مع هؤلاء الضحايا: وهم من النساء وأناس يعيشون مع مرض الإيدز وأقليات والشواذ جنسيًا والجرائم الجنسية العنيفة"[٥٣].

أنكر "فروماير" بشدة وجود تمييز مضاد للشواذ من الجنسين فى المنحة القومية للفنون". وأصر بأن "إن أساس إعطاء المنح الآن... هو الامتياز الفنى والقيمة الفنية وكان دائمًا كذلك"، إلا أن الآلاف من الفنانين فى كل أنحاء البلاد قاموا بالتشكيك فى صدقه(٥٤). أدان چوزيف باب : والآن انضم إلى سيناتور "چيمس هيلمز". المبتدئ "چون إ. فروماير"، رئيس لجنة "المنحة"... هنا على المنحة القومية للفنون والمكتب الثقافى الفيدرالى الجديد للتحقيق"(٥٥).

وفى سبتمبر ١٩٩٠، تقدم اتحاد المكتبات المدنية الأمريكية بالتعاون مع الحملة القومية لحرية التعبير ومركز الحقوق الدستورية برفع قضية نيابة عن "أصحاب المنحة القومية للفنون الأربعة". أقرت هذه القضية أن "فروماير" وبفرضه قيودًا على الموضوعات الفنية قد انتهك كل القوانين التى تحكم المنحة القومية للفنون وقوانين المنحة الأولى(٥٦). كان للقضية أن تظل فى المحاكم الفيدرالية على مدار السنوات الثمانى التالية، حتى أصدرت المحكمة العليا حكمًا فيها عام ١٩٩٨ أخيرًا.

وفى إجراءات الاعتمادات المالية عام ١٩٩٠ للسنة المالية ١٩٩١، كان هناك خلاف بمعايير الكونجرس. طالب مشروع قانون الإدارة الأصلى بالسماح بخمس سنوات دون وضع قيود على المضمون، لكن أعضاء المجلس والسيناتور قد سعوا إلى إضعاف الوكالة بربط المنح التى من شأنها إعاقة المنح وتخويف الذين يتقدمون بطلبات للحصول عليها. اقترح أحدهم بأن المؤسسات التى تثبت إدانتها من قِبل المحكمة لتقديمها عروضًا إباحية مستخدمة تمويلاً فيدراليًا يجب أن تمنَع من تلقِّى هبات من المنحة القومية للفنون لمدة عام. وأراد آخر توجيه ٦٠٪

من أموال التمويل للمنحة القومية للفنون لوكلاء فنون الدولة وبذلك تُشل كفاءة الوكالة على تقديم منح. طالب عضو الكونجرس "رورابتشر"، وهو عضو دائم للمنحة القومية للفنون، وضع حدود لمضمون المسرحيات. وأخيرًا قدم "دانيال كران" (من ولاية إلينوى) طلبًا بإلغاء المنحة القومية للفنون تمامًا(٥٧).

من حسن الحظ أن استمرت المنحة القومية للفنون على الإطلاق بعد أن أحاطت بها حالة من الارتباك والعداء، إلا أن تفويضها وخطوطها العريضة قد تغيرت لدرجة كبيرة، فمشروع قانون الاعتمادات المالية الذى تم تمريره فى أكتوبر أعاد تفويض المنحة القومية للفنون لمدة ثلاث سنوات وليس خمس. وزادت قيمة الاعتمادات المالية المخصصة لوكلاء الفن فى الولاية من ٢٠٪ إلى ٣٥٪ على مدار السنوات الثلاث التالية. وتم تخصيص مبالغ تمويل أكثر للمناطق الريفية ومشروعات داخل المدينة، التى حولت التأكيد نحو الخدمات الاجتماعية أكثر وبعيدًا عن الامتياز الفنى. لم يتضمن مشروع القانون أى قيود مُعادية للإباحية بالتحديد، ولم يطلب من متلقّى المنح أن يوقّعوا على قَسَم الولاء. بدلاً من ذلك، أضافت تعديلاً عُرف بمادة (١) (د) ٩٥٤ والذى كلف الرئيس بأن يهتم "بالمعايير العامة للحشمة والاحترام بالنسبة للمعتقدات والقيَم التى يختلف الشعب الأمريكى"، حولها أثناء إجراءات المنحة (٥٨). وعلى حين تم إلغاء قسم مناهضة الإباحية من مشروع قانون الاعتمادات المالية، كان الكونجرس يعتزم بوضوح أن تُقيم المنحة القومية للفنون حدودًا للتعبير الفنى لا يمكن أن يتعداها الحاصلون على المنح.

تنبأ "دافيد شامبرز"، رئيس برنامج المسرح التابع للمنحة القومية للفنون بأن الهجوم على الفنون كان "ببساطة أول مناقشة فى ساحة معركة أكبر. فقد كنا هدفًا سهلاً والآن قد تأسست سابقة فى الجدال القومى حول موضوعات الاحتشام وحرية التعبير ، وقد خُلقت لغة الآن سوف تنتقل قريبًا إلى التربية والصحة والعلم وكل المجالات الأخرى حيث يتداخل الوعاء الفيدرالى مع حرية التعبير". بدا "چيمس هيلمز" وكأنه يؤيد مخاوف "شامبرز" حينما أعلن: "أقول لكل مجتمع الفنون والشواذ الذين ربما قد يكونون مستائين... مما هو مقدمة فقط. فلم تشاهدوا شيئًا بعد"[٥٩].

تلقت حرية التعبير، خاصة التعبير المسرحى، ضربة أخرى قاسية فى يونيو ١٩٩١، وفى الواحد والعشرين من ذلك الشهر، دعمت المحكمة العليا مادة فى قانون عدم الاحتشام العام فى إنديانا تجعل من الظهور فى مكان عام "فى حالة عُرى" جنحة. كان موضوع القانون محاولة ظهور ناديين لتقديم رقصة وهم عرايا تمامًا كنوع من الترفيه. طلب قانون "إنديانا" أن يرتدى الراقصون ما يستر عوراتهم على الأقل، ووافقت محكمة مقاطعة الولايات المتحدة لمقاطعة شمال "إنديانا"، مفيدة بأن "الرقص العارى لا يُعد نشاطًا تعبيريًا يحميه القانون". قلبت محكمة استئناف الولايات المتحدة فى الدائرة السابعة قرار المحكمة الأقل، لكن المحكمة العليا دعمت تشريع إنديانا[٦٠]. ذكَّر رئيس القضاة "رينكوست" المتقاضين بأن المحكمة ليست مضطرة إلى حماية كل أشكال التعبير. وأكد أيضًا: " إن الأسباب التى دفعت بالراقصين إلى العُرى لا تنفى عن الرقص الرسالة المثيرة التى يحاول أن ينقلها؛ فهو يجعل الرسالة أقل تصويرًا قليلاً"[٦١]. وجادلت

القاضية "سكاليا" بأن القوانين "تنظم السلوك وهى ليست موجهة بالتحديد إلى التعبير" وهذا ليس هو موضوع فحص الدعم المالى الأول. واستمر فى التأكيد على أن الولاية تمتلك حقًا ضمنيًا فى السيطرة على عرض الجسد:

ربما يعتقد المنشقون أن "إهانة الآخرين" يجب أن تكون السبب الوحيد للحد من العرى فى الأماكن العامة بصفة عامة، لكن ليس هنالك أساس للاعتقاد بأن مجتمعنا يتقاسم مقولة "ثورو" يمكنك أن تفعل ما يحلو لك طالما أنه لايؤذى شخصًا آخر" مثال جميل - فكر أقل فى أنها كانت مكتوبة فى الدستور. ربما يكون قانون العرى فى "إنديانا" قد انتهك، أعتقد أنه إذا ما تجمع ٦٠,٠٠٠ألف ناضج تحت قبة "هوسير" ليظهروا عوراتهم أمام بعضهم البعض، حتى إذا لم يكن هنا برىء بين الجمع يمكن أن يشعر بالإهانة. يمنع مجتمعنا ، وكل المجتمعات الإنسانية، أنشطة بعينها ليس لأنها تؤذى الآخرين بل لأنها تعتبر، فى عبارة تقليدية، غير أخلاقية[٦٢].

وهكذا أكدت المحكمة العليا أن هناك مواقف بعينها تُعد تهديدًا للدولة، حتى وإن كانت تُقدم فى إطار معايير محددة لبيئة ترفيهية للبالغين الذين يتمنون أن يستفيدوا من ذلك التواصل. لقد كان قرارًا باردًا.

حضر قرارا مسرح "بارنز ٧ جلين" بالإضافة إلى الهجوم الأخير على العارضين الآثمين الذين كانوا يظهرون فى اللجنة القومية للفنون، حضروا المسرح للهجوم على أى عرض يتحدى القيم الأخلاقية. بدأت العديد من السلطات المحلية فى فحص أوراقهم. وقد شُنت أول حملة صليبية محلية فى "شاتانجا"، فى ولاية "تينسى" وكان المستودع هو الهدف لمسرحية "كالكتا" فى السبعينيات من القرن العشرين. رجال التفتيش الأمة كلها منذ ١٩٨٨، ونجح فى

تجنب المجتمعات المعادية بوضوح ونجح فى "أطلنطا" و"نوكشيل" و"ناشفيل" و"ممفيس". وعندما حاول منتج الفرقة استئجار مسرح المدينة لموسم يناير ١٩٩١، رفع محامى مدينة "شاتانجا" قضية كى يلغى العرض. فقد خسرت المحكمة العليا المعركة حول عرض "شعر" Hair فى أوائل السبعينيات، وجادل المدير التنفيذى لاتحاد المكتبات المدنية الأمريكية بأن مسؤلى المدينة ربما أرادوا اختبار حدود "بارنز" فى الانتقام لهذه الهزيمة[٦٣]. ومنذ أن سعى محامو المدينة للحصول على حكم المحكمة بدلاً من الخسائر استطاع القاضى "فان أونز" إصدار حكم منفرد. وفى ١٥ نوفمبر وبعد تداول استمر ثلاث ساعات، وصل المحلفون إلى قرار. معتمدًا أكثر على "ميلر" أكثر من "بارنز" حكموا بأنها بالرغم من كونها مسيئة جنسيًا إلا أنها مع ذلك تحتوى على قيمة فنية وأدبية وسياسية، وهى ليست إباحية وفقًا لمعايير المجتمع اليوم. واتفق القاضى "أوين" على مضض مع المحلفين واعترف بأن الدعم المالى الأول كان يهدف إلى حماية "الرسائل غير المعروفة والتى تبدو أنها لا تستحق". وأعلن أن الزمن يتغير. فربما كانت المسرحيات التى تدافع عن "الجنس الحر" تُعد مناسبة فى الستينيات، لكنها غير مناسبة فى التسعينيات. وحذر، من أن "الرعب من وباء مرض الإيدز والذى يحدث نتيجة للعلاقات الجنسية العابرة، جعل مثل هذا الدفاع فى غير وقته الآن بصفة خاصة"[٦٤].

الفصل السادس

الجزء الثالث

تقاليد الكونجرس

بحلول عام ١٩٩٣، بدا المسئولون المحليون أقل اهتمامًا بالعرى فى المسرحيات التى تتناول موضوع العلاقة الجنسية بين الجنسين: منه بالمناقشات المتعاطفة مع الجنسية المثلية والإيدز. ومنذ عام ١٩٨٩، عندما أطلق السياسيون الذين يؤمنون بالحقوق الجديدة أول انطلاقة لهم فى الإباحية، ظهر خطاب موضوعات الشذوذ والإيدز فى عروض "برودواى" التى أنفق عليها المنتجون بسخاء والتى احتضنتها جماهير التيار السائد بشكل متزايد. كان عرض "قبلة المرأة العنكبوت" Kiss of the Spider Women، أفضل مسرحية استعراضية عام ١٩٩٣ حيث دمجت قصة حب شاذ مع احترام مصطنع لأفلام قديمة تحكى قصة حب. من وجهة نظر الشواذ كانت مسرحية "ملائكة فى أمريكا" Angels in America أول مسرحية تدور حول الشواذ، تحصل على جائزة "بوليتزر". وقع الاختيار على المسرحية التالية "مصيرى" The Destiny of Me، التى كتبها نشط الإيدز "لين ردجراف" كأحسن عرض يُقدم فى موسم خارج "برودواى". ألمحت مسرحية "شكسبير لوالدى" Shaskespear for My Father للين ردجراف إلى الازدواجية الجنسية لسير "ميشيل رد جراف"، بينما اشتملت أوبرا الروك "تومى" Tommy على العديد من الإشارات إلى الشذوذ الجنسى واستغلال الأطفال جنسيًا. كتب كل من "ويليام فين" و"چيمس لابين" مسرحية"الأصوات العالية المصطنعة" Falsettos وهى مسرحية استعراضية بارعة فى هجومها العنيف وتدور حول مواجهة الموت فى عصر الإيدز. بدأت المسرحية بحلول ناجحة فى أنحاء البلاد بالتأكيد أنها احتفالية بالأُسَر من كل الأنماط. أعلن "تونى كوشز" مؤلف مسرحية

"ملائكة" أن الشواذ قد اكتسبوا "شرعية" وأن المجتمع ينظر إلى حقوقهم "بجدية". وصرح: "إننا نكسب، ويعطى ذلك الأشياء شرارة بعينها[٦٥].

قدمت الشرارة التى تحدث عنها كوشز أيضًا حافزًا تعبويًا لأولئك الذين كانوا يتمنون أن يستنكروا بعنف العروض المسرحية التى تتحدى الوضع الراهن. وجد المحافظون السياسيون الذين آمنوا بأن الفنون، بغض النظر عن مفهومها، يجب أن تكون عونًا لهم، وجدوا لهم حلفاء متحمسين بين الجماعات التى تعارض المسرحيات التى تتناول موضوع الجنسية المثلية بصراحة وشفقة. لقد كان تحالفًا شهد قدرًا كبيرًا من النجاح. وكانت المسارح المحلية الصغيرة هى هدفه الأساس ومثلهم مثل رفاقهم فى "واشنطن"، أصروا أن المؤسسة لم تُجبر دافعى الضرائب على تدعيم العروض التى تُسىء إلى مشاعر الأغلبية.

وباستخدام المدينة وحكومة المقاطعة اللتين تسيطر عليهما القوى المحافظه لهذه الاستراتيجية سعتا إلى تعطيل المنظمات المنتجة التى تتعرض لمواضيع الشذوذ. تضمنت أولى هذه الوقائع مسرحًا محترفًا صغيرًا فى مدينة "ماريتا" فى ولاية "چورچيا" فى مقاطعة كوب. تقع هذه المدينة على بعد ثمانية عشر ميلاً شمال أطلنطا. وكانت تشكل مجتمعًا متوسط الطبقة وموطنًا لبعض أكبر مقاولى الدفاع فى الأمة والمركز الحيوى للدائرة الانتخابية فى شمال "چورچيا" فى "نيو جينجريتش". كانت هذه المنطقة مشهورة بسوء السمعة بسبب هجومها الصارخ على الشواذ جنسيًا.

ظلت الضجة التى اختلقتها مدينة "ماريتا" حول الجنسية المثلية تختمر لبعض الوقت. كان مجلس مدينة "أطلنطا" مؤخرًا قد استصدر نظامًا يضمن مساعدات صحية للشركاء المحليين، وكان يحاول استحضار قانون ١٩٩٨ الخاص بألعاب الشواذ إلى المدينة. ففى مدينة "ماريتا"، اندلع جدال مستمر حول التربية الجنسية فى المدارس الابتدائية. وفى نوفمبر ١٩٩٢، أوصت لجنة من التربويين والمتخصصين فى الصحة والمدرسين بأن يقوم المدرسون بتدريس مادة الإيدز لطلبة الصف الرابع. ثم تم عقد جلسات محاكمة علنية حضرها المعارضون بأعداد كبيرة. أصروا فى البداية أن الأطفال فى سن التاسعة صغار جدًا حتى يعرفوا شيئًا عن الأمراض التى ينقلها الجنس. وكشفت المناقشات اللاحقة أن العديد من أولياء الأمور كانوا يرغبون فى تحويل الجدال حول الإيدز من كونه خطابًا يختص بالصحة العامة، إلى خطاب بديل يصور مرض الإيدز كشكل من أشكال العقاب السماوى.

وخلال صيف عام ١٩٣٣، انتقلت مناقشة مرض الإيدز من قاعة المحكمة إلى المسرح. وعلى عكس ما حدث فى "نيويورك"، لم تكن مدينة "ماريتا" فى ولاية "چورچيا" حريصة على تبنّى تصوير متعاطف للشواذ، لكن المسرحية التى تحداها المراقبون لم تكن على الأرجح هى الهدف بدرجة كبيرة. افتُتحت مسرحية "تيرانس ماكتالى" "الشفاه معًا والأسنان متباعدة" Lips Together, Teath Apart فى مايو ١٩٩٤ على مسرح "سكوير"، وهو مسرح صغير لكنه مسرح محترف ناجح جدًا. تدور المسرحية حول اثنتين عصاميتين من النساء تستكشفان الزواج والقيَم الأخلاقية فى منزل شاطئ كانت واحدة منهن قد ورثته عن صديق مات

مصابًا بالإيدز. أطلق "دان هولبرت"، وهو ناقد مسرحى يعمل فى جريدة "أطلنطا كونستيتوشن"، على مسرحية "شفاه" إنها "عرض دقيق دراميًا وثاقب"[٦٦]. استمر عرض مسرحية "الشفاه معًا والأسنان متباعدة" لمدة شهرين قبل أن يبدأ الهجوم عليها. تقدم اثنان من المواطنين بشكاوى ضد جوردون فيسونغ، وهو أول عضو فى لجنة مقاطعة "كوب"، بأن نقود دافعى الضرائب قد استُخدمت لدعم عرض مسرحى يؤيد الجنسية المثلية. ودون أن يشاهد المسرحية أو يقرأها أبدًا، قدم "فيسونغ" مرسومًا رسميًا فى ٢١ يوليو يحذر بمقتضاه المقاطعة من تمويل أى جماعات فنية تقوم بدعم "أسلوب حياة الشواذ جنسيًا". أنكر فيسونغ باستمرار أنه كان يمارس رقابة؛ داعمًا هذا بقوله:"نحن لا نحاول أن نفرض قابتنا على الناس، لكن لن نستخدم نقود الضرائب لنُظْهر دعمًا لأسلوب حياة يتعارض مع معايير المجتمع"[٦٧]. من الواضح أن عضو اللجنة كان يؤمن بأنه لا يمكنهم استخدام دولارات الضرائب فى الترويج لخطاب يتحدى الإيديولوچية السائدة. وفى رأية ،إن الحكومة عليها أن تستخدم قوتها الاقتصادية لكبح خطاب الآراء المختلفة وليس دعمه. أثار الموضوع فى الحال استقطاب قاضى مقاطعة كوب كمعارضين للمعيار؛ متهمين موظفى كوب "بامتداح الشواذ":

إن التهديدات الوحيدة لمقاطعة كوب هى عدم التسامح والجنسية المثلية والتعصب الأعمى والنفور غير الصحى من الاختلاف. أما بالنسبة لحيل "قيم الأسرة"- فهى تتسم بالأنانية بقدر أكثر من القليل بالنسبة لأولئك الذين يدعمون هذا القرار البغيض أو يدعون أنهم احتكروا السوق من أجل الأسرة وقيم الأسرة. هل الاستنكار والإبعاد هما "قيم الأسرة" التى يجب أن يقوم الجميع بتدريبها فى مقاطعة كوب؟[٦٨].

كان "مـايكل هورن"، المدير الفنى لمسرح فى مـيدان "سكور" متـشككًا بطبـعه. جادل بأن تجربته الحقيقية التى عمرها عشر سنوات كانت هى المسرح المحترف الوحيد خارج "أطلنطا"، وأن ميزانيته قد فاقت٨٠٠ ألف دولار وأن معدل تجديد اكتتاب موسمه كان ٩٤٪ وهى نسبة مدهشة."نتواصل مع المجتمع. لا تملك (نجاحًا) ... بعدم تواصلك مع المجتمع"(٦٩) .

وبعد ثلاثة أسابيع، اتخذت المعركة حول تصوير الشذوذ الجنسى على خشبة المسرح أبعادًا أوسع كثيرًا. فقد تبنى أعضاء لجنة مقاطعة "كوب" قرارًا، قدمه "فيسونغ" أيضًا، يُقر بأن "أسلوب حياة الشواذ جنسيًا لا يتوافق مع المعايير التى يتشارك فيها المجتمع ويؤديها"(٧٠). وبالرغم من أن القانون لم يتم إقراره بشكل رسمى جاء رد فعل المعارضين والأنصار قويًا. قال "بيل بيرن"، رئيس اللجنة، إن مقاطعة "كوب" تتسم الآن بكونها موطنًا "للعنصريين والمتعصبين والمروجين والأمريكان الحمر لأننا ننفرد بمجموعة واحدة من الناس".(٧١) كان الشواذ جنسيًا من النساء والرجال غاضبين ونظموا العديد من التجمعات التى تعترض على القرار. وفى الأحد ٢٢ أغسطس، أقاموا "نزهة الأسرة الشاذة" فى حديقة "جلوفر" ليعترضوا على موقف أعضاء اللجنة. ردت العديد من الكنائس بتنظيم تجمعات "للصلاة والشكر"، وفعليًا كان قد طرق الجميع كل عرض للسلام فى مقاطعة كوب وذلك للحفاظ على النظام.

ومع ذلك لم تنته الضجة. وفى الثلاثاء ٢٤ أغسطس، فاجأ أعضاء اللجنة معظم من فى مقاطعة "كوب" وقطاعًا كبيرًا فى الأمة. فبدلاً من محاولة تحديد أى الجماعات تناصر القيم الأسرية وأيها لا يدعمها ، قاموا ببساطة بإلغاء كل

الدعم المالى الذى يُقدم للفنون. أعلنت"الأسوشيتد پرس" وراديو الأمة العام وعدد من الجرائد فى كل أنحاء البلاد القصة. تذمر أنصار الفنون بأن تصويت أعضاء اللجنة دعم صورة "كوب" والجنوب كجماعة من الأشخاص الريفيين الأغبياء والأمريكان الحمر"، وأعلنت " ACLU جورجيا بأنها ربما تلجأ إلى رفع دعوى قضائية. أطلقت العديد من المنظمات التى تدعم الشواذ جنسيًا حملة قومية تحث أصحاب الأعمال على مقاطعة "كوب". جنَّب "بيرن"، عضو اللجنة، الموضوع بتأكيده أن التصويت سوف يقلل الإنفاق الحكومى ويؤكد أن أموال الضرائب سوف تُستخدم "لخدمة كل عضو من أعضاء المجتمع". فى جوهر القضية أن لجنة مقاطعة "كوب" قد حققت ما كان يأمل "روورباتشر" و"هيلمز" وزملاؤهم من المحافظين فى أن يقوموا به فقط. فقد أعلنت اللجنة رسميًا أن الفنون لا تفيد العامة وأنها فككت تمامًا كل الأدوات التى تربط الحكومة بالفنون. وبقيامها بذلك، أكدت لأنصارها أن نظامهم السياسى قد خدم كل علاقة وأى علاقة مع الأفراد الذين ربما دافعوا عن الترتيبات الجنسية والاجتماعية المختلفة(٧٢).

من غير المرجَّح أنه لم يكن لأىٍّ من هذه المعايير أن تُمرر دون دعم من رجال دين المدينة الأكثر قوة الذين شجعوا جهد اللجنة فى ربط الإدارة السياسية لمقاطعة "كوب" بالمسيحية الأرثوذكسية. "فالجنسية المثلية تتعارض مع تعاليم المسيح"، هذا ما بشر به "ريفد راندال ر. ميكلر" من فوق منبر الوعظ لكنيسة جبل "يثل" البروتستنتية المتحدة. "استاء بشدة أن يذهب أى دولار من نقود الضرائب التى أدفعها لدعم أسلوب حياة يعتبرها "دينى رجسًا"(٧٣). كان هذا التوجه يتلقى دعمًا خاصًا من نيلسون بريس كاهن أكبر أبرشية معمدية جنوبية

فى هذه المنطقة، وهى كنيسة شارع "روسويل" المعمدية والتى يبلغ عدد أعضائها ٩٥٠٠ . وبوصفه صديقًا قديمًا "لفويسونغ"، ساعد عضو اللجنة سرًا على كتابة مسودة للقرارات وأرسل خطابات إلى رجال دين آخرين يلتمس فيها مساعدتهم. برر "بريس" تصرفه بإعلانه أن "توجيه الاتهام إلى أسلوب حياة الشواذ جنسيًا سوف يخدم المجتمع جيدًا. وأقر: "أن المجتمعات فى كل أنحاء الأمة عليها أن تؤدى دورها بشكل علاجى، وكان الجميع يعتقدون أنه لصالحنا أن نتصرف بشكل وقائى[٧٤] يرى "بريس"، أن أى مناقشة انفعالية أو موضوعية عن موضوعات الشذوذ الجنسى تُشكل هجومًا على مؤسسة الأسرة ولم يكن قادرًا على النظر إلى الشذوذ الجنسى كأنه أى شىء آخر غير فساد آثم. وعندما سأله المهتمون عن شعوره حول إنهاء تمويل الفنون فى مقاطعة كوب، رد : "على المسرح أن يغذى الذوق الجمالى وأن يُلهم ويرتفع بالحس العام وليس تعظيم الانحراف الجنسى[٧٥]. وبينما كان يريد شخصيًا أن يساعد الجماعات التى تعمل فى إطار تعاليم القيم الأخلاقية المسيحية، أكد "أن هناك عنصرًا راديكاليًا داخل مجتمع الفنون التى لن تقف فى مواجهة أى نوع من التعاليم"[٧٦]. هاجم رجال دين آخرون وسائل الإعلام لتصويرها إياهم كمتعصبين. فقد أصروا بأنهم رجال دين مسيحى فهم لا يدينون الأفراد من الشواذ جنسيًا، لكنهم يهاجمون "فعلاً آثمًا". وما زال آخرون يهنئون اللجنة لوضعها "حدًا فاصلاً" وإعلانها" لن نقدم على استيعاب تقدم أجندة الجنسية المثلية الجرىء"[٧٧].

وصل المبلغ الإجمالى الذى ذهب إلى جماعات الفنون فى مقاطعة كوب إلى ١١٠ آلاف دولار. وذهب المبلغ الأكبر منه وهو ٤٠٩ر٥٠ ألف دولارًا إلى مسرح

Theatre فى ميدان "سكوير". ففى البداية، عززت مواقف أعضاء اللجنة "مسرح" فى سمعة "سكوير" وأدت إلى تضخم خزائنه. وفى أبريل ١٩٩٤، أعلن "بالمر ويلز"، المدير الإدارى، أن الشركات المحلية ورعاة الفنون قد ساهموا بمساهمة ضخمة قدرها ١١٥ ألف دولار إلى المسرح. تصدَّر "بول نيومان" و"چوان وودورد"، وهو أحد السكان الأصليين لمقاطعة "كوب"، بمبلغ ٢٠ ألف دولار هدية (٧٨). وبالرغم من ذلك وبحلول عام ١٩٩٦، شهد المسرح أوقاتًا عصيبة. افترض العديد من المانحين السريين أن المشكلة قد انتهت وتوقفوا عن تقديم مساهماتهم. بالإضافة إلى ذلك، كلف الخلاف المسرح خسارة ثلث مؤيديه. وفشل مسرح المسرح فى "سكوير" فى تدبير الرواتب وأُجبر "هورن ويلز" على الاستغناء عن العاملين والحد من ميزانية الدعاية والافتراضى وإنفاق مدخراتهما حتى يحافظا على المسرح مستمرًا. وبالفعل ، قفزت ثروات المسرح إلى مرتادى المسرح من العائلات. قال "هورن"، قمنا بما كان علينا أن نقوم به حتى نستمر". ليس للقصة نهاية سعيدة تمامًا. فقد مات "مايكل هورن" عام ١٩٩٦ بمرض فى القلب، ولم تستعد المسارح دعم المقاطعة المالى للفنون أبدًا. وبالرغم من ذلك، استمر مسرح "المسرح" فى ميدان "سكوير" وازدهر تحت إدارة "بالمر ويلز" شريك هورن وزميله لفترة طويلة (٧٩).

وفى الوقت نفسه، استمر الكونجرس فى مهاجمة NEA . وقام بالحد من ميزانيتها من ١٦٠,٧٠٤ مليون دولار فى العام المالى ١٩٩٥ إلى ١٩,٩٠٥ مليون دولار فى العام المالى ١٩٩٦، يُمثل هذا الانخفاض ٤٠٪ من الميزانية. واستمر فى التأكيد على وضع حدود للإنفاق وباستثناء تلك الميزانية التى تذهب إلى برنامج

الأدب، فقد ألغت كل المنَح التى كانت تَئُول للأفراد. وبقيامها بهذا، تأكدت من أن فنانى المسرح أمثال "أنى سبرنكل" و"نيا ٤" لن يتلقوا سنتًا من أموال دافعى الضرائب.

تبعت الكيانات الحكومية بحماس مبادرة الكونجرس. ففى عام ١٩٩٦، حاول صناع القانون فى "شارلوت" فى شمال "كارولين" كبح مسرحية "ملائكة فى أمريكا" "لتونى كوشز" والمسرحية الحائزة على جائزة "بوليتزر"، بسبب معالجتها الصريحة لحياة الشواذ جنسيًا ومرض الإيدز. تشابه الصراع فى "شارلوت" بالمعركة التى دارت فى "مارييت" فى العديد من الأمور الواضحة، إلا أنه كان يُنظر إلى "مارييت" بصفة عامة كضاحية من ضواحى أطلنطا التى ارتبطت هويتها الثقافية بالمذهب المحافظ التقليدى الجنوبى. وبالرغم من ذلك،كانت مدينة "شارلوت" واحدة من الجواهر الأكثر بريقًا وتألقًا فى تاج الجنوب الجديد.وفى عام ١٩٩٨، قررت "ب. ف جوود ريتشى"، وهى أكبر صناع الإطارات فى أمريكا، أن تقوم بنقل المكاتب الرئيسة لشركاتها إلى "شارلوت" وعندما اندمج بنك أمريكا فى سان فرانسيسكو مع البنك القومى، أصبحت "شارلوت" أكبر ثانى مركز بنكى فى الأمة. وكانت "شارلوت" قد حصلت مؤخرًا على امتياز رابطة لكرة القدم الوطنية. هذا الازدهار كان مُشاهدًا بوضوح وسط البلد فى "شارلوت"، والذى توسع حولها إلى ميدان لامع يتلألأ بحصون شركات الحديد والزجاج البراقة. استأجر مستأجرو هذه الأبنية الجديدة، مثل أمراء التجارة فى "فينسييا" فى القرن السابع عشر، رسومًا وتماثيل ضخمة كى يقوموا بالترويج لقوتهم وثروتهم. تم بناء مركز "بلومنثال" للفن التمثيلى والذى تكلف ٥٥ مليون دولار بمباركة وتبرع من رعاة هذه الشركات. قدم مجلس "شارلوت" للعلوم

والفنون ٨ ملايين كل عام للوكالات الثقافية المتعددة[٨٠]. وفى ربيع عام ١٩٩٦، كانت "شارلوت" مقتنعة بأنها قريبًا سوف تأخذ مكان "أطلنطا" كمدينة رائدة ثقافيًا واقتصاديًا فى الجنوب الجديد. وبالرغم من ذلك، فقد قللت هذه البارونيات الثقافية الجديدة من قوة اليمين الجديد. واكتسب المحافظون المسيحيون قوة كبيرة فى حزب الولاية الجمهورى المزدهر وكانوا على استعداد لتليين عضلاتهم حتى إذا عنى تحدى مجتمع الأعمال القوى وسط المدينة[٨١].

وفى ربيع عام ١٩٩٦، وقع حادث مفاجئ عندما أعلن مسرح "ربرتوار شارلوت" (Rep) أنه سوف يقدم مسرحية "تونى كوشنر" الحائزة على جائزة "بوليتزر"، "ملائكة فى أمريكا" ومسرحية "فنتازيا الشواذ على موضوعات قومية"-الجزء الأول، و "توجيهات القرن والجزء الثانى، برسترويكا. قدم اثنان من مجلس إداراى استقالتهما اعتراضًا على هذا وفشل "كيث مارتيت"، مخرج الفرقة ومدير الإدارة، فى إقناع رعاة الشرطة بتمويل العرض. وبالرغم من أن المسرحيتين قد قدمتهما فرق جوالة من قبل على مسرحَىْ جامعة "نورث كارولينا" فى "جرينزبورو" وجامعة "روك"، أكثر عرض ريب Rep، كان إشكالية. جمعت واحدة من أكثر مؤسسات "شارلوت" رقيًا هذه المسرحيات وقدمتها فى مبنى إقامة ودعمته بنقود دافعى الضرائب. رأى السياسيون المحافظون والمسيحيون الأصوليون مثل هذا المثال على الليبرالية الثقافية غير مقبول.

وعندما بدأت البروفات، أصبح الخلاف علنيًا. فقد ظهر "چوزيف ر. شامبر"، وهو قس لأبرشية أصولية وطائفية، على أبواب المسرح وطالب بأن يُلغى العرض. كان "شامبرز"، الذى شن حملة ضد برنامج الأطفال "بارنى والأصدقاء" Barney

and Friends أنه كان "غاضبًا بوضوح" وفيلم "الملك الأسد" The Lion Kingلأنه يصور "شعوذة"، كان مستاءً من مشهد العرى المختصر فى المسرحية ومن موضوعاتها التى تتعرض للجنسية المثلية. وقد أصر :"هذه المسرحية مليئة بالسوقية ومليئة بالمشاهد الصريحة ومليئة بجنس غير آمن... هناك شىء فى هذه الدراما يُسئ إلى كل فرد ما عدا أولئك الذين يتقبلون أسوأ أشكال الإباحية"(٨٣). وناشد رجال الدين الأصوليين الآخرين، الذين حذروا بدورهم أبرشياتهم من التعبير عن آرائهم فى البرامج الإذاعية والصحف فى "خطاب إلى المحرر".

لم يكن "شامبرز" راضيًا بحشد المحكمة للرأى العام. أدرج أيضًا مساعدة العديد من السياسيين المحافظين. وحاولا معًا أن يمنعا عرض المسرحية بتفعيل قانون الولاية الخاص بالفحش. وعندما واجهوا قرارات المحكمة العليا بحماية الأعمال ذات "التمييز الأدبى والفنى الحقيقى " من الواقع تحت طائلة مثل هذا القانون، قاما بتغيير خطتهما. ولأن مسرحية "ملائكة فى أمريكا" تحتوى على مشهد مدته ثمانى ثوان يظهر فيه الممثل عاريًا، فقد أقنع السلطات المحلية بأن المسرحية قد اخترقت قانون الولاية الخاص بالجهر بالفحش. وبالرغم من أن الغرض من قانون العقوبات هو محاربة الرقص العارى، وحذر البوليس ومحامى المقاطعة مسرح "ربوتوار شارلوت" من أن أى ممثل يكشف عن أعضائه الجنسية لفرد من الجنس الآخر سوف يخرق القانون. وهكذا، أذا ما وقف الممثل "الآن بويند كستر" عاريًا على خشبة المسرح بينما يقوم بدور مريض إيدز بينما يقوم أحد الأطباء بالكشف عليه، فسوف يتم القبض عليه وعلى أعضاء الفرقة الآخرين. ثارت ثائرة "كوشز" . وكتب: "اعترض بشدة على وصف المعارضة ضد

"ملائكة فى أمريكا" كحرب مقدسة. فليس هناك شىء مقدس فى هذا الاعتراض أو المعارضين. فإن رفض المعترضين على مشهد عار هو الجنسية المثلية مقنعة بغلاله رقيقة، لا شىء أكثر"[٨٤].

وعندما علم مخرجو مركز "بلومنثال" باحتمال تدخل الشرطة، قاموا بإصدار أمر إلى مسرح "ريوتوار شارلوت" بالكف والمنع حتى يمنعوا الافتتاح. سعى محامو المسرح إلى الحصول على حماية من المحاكم وقبل ثلاث ساعات من رفع الستار، حكم "مارفن جراى" قاضى المحكمة العليا بأن العرى فى المسرحية "يبدو وكأنه يشكل تعبيرًا فنيًا" وحذر الشرطة ومحامى المقاطعة أو أى ممثل لمركز بلومنثال من إعاقة الافتتاح[٨٥]. كان المشهد خارج مركز "بلومنثال" يسوده الهرج والمرج. فقد كان هناك صفير وخوار ومعارضون ورجال شرطة وكاميرات تليفزيون وشواذ. وفى خلفية المسرح، كان الممثلون يشعرون بالتوتر والإرهاق بفعل أسابيع من الجدال. حاول "كوشنر" إنعاش روحهم المعنوية بفاكس يتمنى لهم فيه حظًا سعيدًا. كتب: "كونوا رائعين الليلة، ركزوا واستمتعوا وقدموا مسرحًا هذا هو أسلوبنا فى صد المستأسدين، ومفسدى البهجة، والفضوليين المتفاخرين"[٨٦].

لم يتعرض عرض الافتتاح إلى أى معوقات واجتذب عددًا كبيرًا من الجمهور. وبالرغم من ذلك، لم تكن معركة "شارلوت" قد انتهت. وبعد مرور عام، أعلن مسرح "ريرتوار شارلوت" أنه سوف يقدم مسرحية "ست دركات من الانفصال" " Six Degrees of Separatox "لجون جوار"، وهى مسرحية أخرى قدمت موضوعًا عن العرى والشذوذ الجنسى. كان المحافظون يرغون ويُزّبدون وبدءوا فى معاقبة ليس فقط مسرح "ريرتوار شارلوت"، بل كل مؤسسات الفنون.

ومن المثير للسخرية أن كان "هويل مارتن" أكثر متحدثى هذه المجموعة عدوانية، وهو معلم كلية أمريكى من أصول أفريقية والمفوض الديمقراطى للمقاطعة. وكان الجميع يعتبرونه ليبراليًا فيما يتعلق بمعظم القضايا الاجتماعية، لكنه وجد أن خطاب الشذوذ الجنسى لا يمكن التهاون بشأنه. وأصدر وابلاً من العبارات البذيئة التى شوهت بشدة الصورة التى صنعها مسرح "شارلوت" لنفسه بحرص. فقد أقر فى إحدى المناسبات:" إذا ما كان الأمر بيدى، لكنا محونا أولئك الناس (الشواذ) من فوق وجه الأرض(٨٧). وكرد على ظهور إلن ماجنريز على غلاف مجلة "تايم مجازين"، طلب: "لماذا لا يحتفظ الشواذ بحياتهم الخاصة لأنفسهم"؟(٨٨). وفى مناسبة أخرى اتهم الشواذ جنسيًا لأنهم "شديدو العنف":

"حيث إنهم لا يستطيعون التعبير عن أنفسهم من خلال نوع الجنس الذى خلقهم الله عليه، فإن الطريق الوحيد لبقائهم هو أن يجندوا أو يغووا أناسًا آخرين وأطفالاً كى ينضموا إلى أسلوب حياتهم... إن الشذوذ الجنسى غير أخلاقى. وهو مغاير للطبيعة. غير صحى. ولهذا يتسبب فى الإصابة بمرض الإيدز"(٨٩).

انضمت مجموعة من القادة المحليين إلى بعضهم البعض ليتكاتفوا ضد "مارتن"ومساندته. تحدث العشرات من رجال الدين والأكاديميين وممثلى CEO ورئيس الغرفة التجارية وحاكم ولاية "كارولينا الشمالية" الأسبق "چيم مارتن"، لصالح التسامح والاختلاف والحفاظ على صورة "شارلوت".

وصل الجدال إلى ذروته ليلة الأول من أبريل، عندما احتشد أكثر من ٧٠٠ شخص فى حجرات اللجنة لمشاهدة القائمين على مدينة "شارلوت" وهم ينشرون

غسيلها القذر. كان موضوع المناقشة يدور حول معيار إذا ما مررته الجهات المختصة فسوف يلغى مبلغ ٢,٥ مليون دولار تدفعها المقاطعة دعمًا لمجلس العلوم والفنون. كتب "مارتن" المسوَّدة الأولى لهذا القرار مبررًا هذا الفعل بأن "أچندة الشواذ جنسيًا العدوانية تسعى إلى التقليل من قدر الأسرة الأمريكية التقليدية" . وعندما أخبره محامو المقاطعة بأن القرار غير دستورى لأنه يُلقى بالعقوبة على جماعة واحدة، أعاد بعُجَالة صياغة النظام ليكون منطوقه كالتالى: "إن أى أنشطة يقوم بها وكلاء خاصون تسعى إلى التقليل من شأن أو تحريف قيم والدور الاجتماعى للأسرة الأمريكية التقليدية لا يكون ملائمًا مع معتقدات مجتمعنا الأخلاقية"[٩٠].

ملأ مناصرون يحملون الكتب المقدسة الردهة بهتافاتهم عندما تمت الموافقة على صياغة القرار، إلا أن المعارضين كانت أصواتهم عالية بالقدر نفسه. فقد قدم "چون مارتن"، وهو المدير التنفيذى للبنك الوطنى وعضو قديم فى الكنيسة الكهنوتية، محاضرة لاذعة لمدة ست دقائق متهمًا أعضاء مجلس مدينة "شارلوت" بأنهم أصبحوا "البيورتانيون المحدثون" و"المحققون" الذين كفوا عن الرغبة فى استخدام القوة باسم الدين[٩١]. وبالرغم من أن الحضور قد حيا "چون مارتن" بالتصفيق واقفين، إلا أن أربعة الأعضاء الجمهوريين تجمعوا فى فريق انضم إلى هويل مارتن لتمرير واحد من أكثر مشاريع القوانين معاداة للفن شائنٍ وسيئ السمعة فى القرن.

وبالرغم من ذلك، كان لهذه القصة نهاية سعيدة نسبيًا، بالنسبة لجماعات الفنون على الأقل. فقد غطت كل صحيفة رئيسة فى "نيويورك" و"لوس أنجيليس"

موقف"جماعة الخمس" كما عُرفوا. وبالنسبة لمجتمع الأعمال، تحول الموضوع كله إلى كابوس يسيطر على العلاقات العامة. وخلال سبعة أيام التصويت، وحَّد قادة لجنة رؤساء الشركات ورعاة الفنون والنشطاء من الشواذ جنسيًا جهودهم للإطاحة "بمارتن" وزملائه الجمهوريين الأربعة. ونجحت خطتهم. فَقدْ فُقدض ثلاثة من الأعضاء الأربعة ولم يتقدم العضو الرابع فى انتخابات عام ١٩٩٨ . وخلال أشهر، مررت اللجنة الجديدة القانون لتستعيد الـ ٢,٥ مليون دولار المقتطعة(٩٢).

وبحلول عام ١٩٩٧، أعلن الزعماء السياسيون والدينيون المحافظون بوضوح جدًا وجود حالة من العداء والحرب بينهم وبين أى جماعة أو أفراد يسعون إلى مناقشة مرض الإيدز أو الجنسية المثلية أو سفاح القُرْبَى أو النفاق الدينى. من هذا القَبيل أى خطاب يُظهر تعاطفًا أو موضوعية يُعد من حيث تعريفه هجومًا على الأسرة والمجتمع والأمة. وأكدوا أن سيطرة المسيحى الذَّكَر الأبيض المحب للجنس الآخر هى بمثابة إبداع إلهى وليست كما أشار نقادهم تكوينًا اجتماعيًا. ففى رأيهم ، إن المجتمع قد قام على أساس الأوامر الأخلاقية الثابتة وغير القابلة للتغيير. ولم يكونوا راغبين فى إدراك العالم كعالم يكون فيه المرض والحب والفَنَاء والجمال والفساد والإخلاص، جميعها مكونات تربطها كيمياء تتغير وتتطور باستمرار. جلب أولئك الذين تجاسروا على إصدار مثل هذا التأكيد على أنفسهم باستمرار غضب مسئولى الدولة فى كل أنحاء البلاد الذين حاولوا إسكات مثل هؤلاء المتجاوزين بحرمانهم من الدعم المالى العام. وبينما لم ترتبط الهجمات على الفنانين المتجاوزين بتخطيط واعٍ، تبع جميعهم النموذج

الذى أقامه "دونالد ويلدمون" و"چيمس هيلمز" و"دانا رورا بتشر"- وهم فنانون ناقشوا موضوع أن سلطة القيم الأخلاقية التقليدية لا يجب أن يتم دعمها بنفوذ الضرائب.

وبعد أشهر قليلة من امتناع لجنة مقاطعة "ميكلنبرج" عن تمويل لجنة الفنون والعلوم، صوَّت مجلس مدينة "تكساس"، "سان أنطونيو"، من أجل تقليل دعم المدينة المالى للفنون، ومنع دعمه تمامًا لمركز "اسبيرانزا" للسلام والعدل. وهو مركز صغير مثير للجدل يقدم برامج تتناول موضوعات هامة للمرأة والملونين والشواذ جنسيًا من الرجال والنساء وغيرهم من الجماعات المُهَّمشة. كان مركز "اسبيرانزا" يخطط لتقديم مشروع إعلامى عن الشواذ جنسيًا من الجنسين فى مدينة "سان أنتونيو"[٩٣].

حافظ العمدة "هوارد بيك" باستمرار على ألا ينحرف هو أو المجلس إلى أى تحامل ضد الفن أو ضد الشواذ جنسيًا. وجادل بأن انخفاض الدعم عبر المقاطعة كان ضروريًا لأن خدمات المدينة الأساسية مثل الشوارع والصرف يجب أن يكون لها الأولوية على الفنون. وأضاف عضو اللجنة "روبرت ماربوت" الذى قاد المعركة من أجل التخفيض:" لم تعد حكومة المدينة قناة حيث يمكن لجماعات الفنون أن تصطف طلبًا للصدقة[٩٤]. اعترف "بيك"، بالرغم من ذلك، أن قرار سحب الدعم من مدينة (مركز) "اسبيرانزا" كان بدافع تأديبى لدعم أجندة سياسية ليبرالية. وأضاف : "أنهم ليسوا وكيلاً للفنون، أو ليسوا فقط وكيلاً للفنون. فهم مشتركون فى أنواع أنشطة أخرى، وأن ما تقوم بتمويله من خلال برامجنا للفنون كان وكلاء وليس أنواع أنشطة أخرى"[٩٥]. أشار مُعارض آخر

لمدينة اسبيرانزا :"استخدمت مدينة اسبيرانزا الفنون كأداة لتحقيق أهدافهم من أجل مجتمع أفضل وليس فنونًا أفضل... إن تمويل الفنون يجب أن يذهب إلى المؤسسات التى تستخدم التدريس والمعارض والعروض المسرحية... إلخ؛ لتدفع بفهم الفنون وامتيازها إلى الأمام"(٩٦). أعلن أنصار "اسبيرانزا" أنها كانت مؤسسة فنية أكدت الموضوعات الاجتماعية، وأصرت أن يخضع المجلس للجماعات الدينية التى تعارض تنظيم برامج سينما وإذاعة وتليفزيون تتناول موضوع الشواذ جنسيًا من الجنسين. وبالرغم من أن جماعات أمثال "مؤسسة معارضة الإجهاض المسيحية" و"التحالف المسيحى" لمقاطعة "بكسار" قد نظموا حملات لكتابة خطابات وملئوا برامج الإذاعة فى "سان أنتونيو" بمكالماتهم التى تشجب المؤسسة، كان جليًا جدًا انه لم يكن على المؤسسة التعرض لضغوط ثقيلة(٩٧).

أطلق أحد أعضاء المجلس مجهول الهوية على بعض برامجها "حدود إباحية". وصنَّفها "بيك" جماعة "المواجهة" التى "تحتك بالناس" فى فلسفتها(٩٨). كرر "ماربوت" نفس التعويذة التى أطلقها "چيمس هيلمز" قبل ذلك بثمانى سنوات. وعندما سألوه عن أنشطة الشواذ من الرجال والنساء فى "اسبيزانزا"، أجاب : "ليس لدىَّ مشكلة إذا ما عززوا هذا لكن ليس على دافعى الضرائب أن يدفعوا لهذا"(٩٩).

طبق مسئولو "سان أنطونيو" بحماس خطة المعارضين المحافظين فى NEA، إلا أن هذا الحدث أظهر بُعْدًا آخر للمعركة. فحتى قرار منع تمويل "اسبيرانزا"، كان الجميع يسخرون من الجماعات التى تتعرض لموضوع الجنسية المثلية ويرونهم كتهديد للأسرة الأمريكية التقليدية. وبالرغم من ذلك، أظهرت هذه

القضية بوضوح أن المجتمع كان ينظر إلى الشواذ من الجنسين كقوة سياسية عقيمة ربما تؤدى إلى تفكيك البنية التقليدية القوية التى تحكم "سان أنتونيو".

لم تقتصر الجهود لإسكات مؤسسات الفنون التى تتناول موضوع الجنسية المثلية بوضوح على الجنوب. فتم رفض تمويل مسرح الشمال فى "آنكوراج" فى "آلاسكا" لأن مديريه الذين كانوا شواذ، قد استخدموا مؤسستهم لمنح الشواذ وغيرهم من الجماعات المحرومة منبرًا ثقافيًا يعبرون من خلاله عن أنفسهم. ومثل أحداث "ماريتيا"، ارتبطت الرقابة فى "آنكوراج" بشدة بجدال مستمر بدأعام ١٩٩٦ حول الكيفية التى يتم بها تدريس حياة الإنسان الجنسية، خاصة حياة الشواذ ومرضى الإيدز فى المدارس العامة. وقبل هذا العام، كان التوجه ليبراليًا نسبيًا ،وكانت الجنسية المثلية تُناقش دون إصدار أحكام على أصحابها، وكان مرض الإيدز يُعامل كنتيجة للإصابة بفيروس. عارض المعترضون على هذا التوجه بحدة. وأعلن أحد الآباء أن "الجنسية المثلية مدمرة" وتقتل الناس". وفى النهاية ، وافق مجلس الآباء فى مدرسة "آنسوراج" الآباء الغاضبين فى الرأى، وقام بوضع حدود دقيقة لنوع المعلومات التى ينشرونها بين الطلاب عن مرض الإيدز وعن الجنسية المثلية(١٠٠).

فى نوفمبر ١٩٩٧، بينما الجدال حول التربية الجنسية فى المدارس العامة كان لا يزال محتدمًا، صَوّت مجلس "آنكوراج"، وهو الكيان التشريعى الحاكم لهذه المدينة، من أجل إلغاء الاعتمادات المالية لمسرح "أوت نورث". وكأكثر مسارح المدينة صرامة، فقد كان معروفًا بمسرحياته التى تساند الخلافات العرقية والجنسية. قدمت فرقة "بلوليپس" Bloolips البريطانية عرضًا هناك عام

١٩٩٥، وفى عام ١٩٩٦، قدمت فرقة "سيلاميوت" Silamiut ، وهى فرقة للمسرح والرقص مكونة من ثلاثة أفراد من "جرينلاند" وكان عملها يقوم عل دمج الأساطير الوطنية والرقص والأقنعة والطبول والغناء فى عرض "آسر"، قدمت أيضًا فى العام نفسه مسرحية "رقصة أمى" Mommy Dance، وهو عرض يقوم به امرأة واحدة تقوم على تجربة مروعة لأُم حديثة الأمومة. عرض "الجانب الأيسر من صدرى" " My Left Breast لسوزان ميلر" هو أحد أشهر مسرحياته وكان أن تم افتتاحه عام ١٩٩٧، ويحكى قصة أم شاذة جنسيًا فى السادسة والثلاثين من عمرها تكتشف إصابتها بسرطان فى الثدى. وفى أواخر عام ١٩٩٧، تناولت مسرحية "الوحش الفائق" Superbeast "لدون لى"، وهى فى الأصل عرض يقوم به رجل واحد موضوع التفرقة العنصرية واستهدف سكان "آلاسكا" الأصليين. وكنتيجة لبرنامج مسرح "أوت نورث" الملتزم والجرىء، تم التصويت له كأكثر المسارح تميزًا فى "آنكوراج" على مدار عامين متتاليين وتلقى تمويلاً من الولاية وكذلك من NEA. وبالرغم من ذلك، كان المخرجان الفنيان لمسرح "أوت نورث" "جاى بروز" و"چين دوجان" شريكين طوال ثمانية عشر عامًا من حياتها. وقبل موقف اللجنة بأسبوع واحد، ظهر الرجلان فى محكمة الولاية العليا كى يتحديا قانون آلاسكا الذى رفض أن يمنح شرعية لعلاقة الزواج لنفس الجنس. وأعلنوا أنهما وغيرهما من الثنائيات الشاذة قد حُرموا من التأمين الصحى والمزايا الأخرى التى تُمنح للمتزوجين وغير المتزوجين من الجنسين(١٠١).

استنهض تأكيد "دوجان وبراوس" الصريح لحقوق الشواذ بالإضافة إلى الانتشار الواسع لدعاية مسرح "أوت نورث" التى تصور امرأة نصف عارية،

استنهض بشدة همة العديد من أعضاء اللجنة. وفى ١٨ نوفمبر ١٩٩٧، رفضت اللجنة بفارق خمسة أو ستة أصوات تجديد منحة قدرها ٢٠ ألف دولار مُقدمة لمسرح أوت نورث. يُمثل هذا المبلغ ١٠٪ من ميزانيته السنوية. أعلن "تد كارلسون" زعيم المعارضة أن مسرح "أوت نورث" كان وضيعًا جدًا كى تقدر الدعم:

"لا نريد أن تُستغل أموال الضرائب لندفع لشىء لا تستطيع الأسرة كلها أن تذهب إليه"(١٠٢). أعلن "براوس ودوجان" إنهما يُعاقبان لأنهما شاذان. وأعلن أنصارهما بأن اللجنة تخشى الشقاق ولا تريد أن تواجه أفكارًا غير مريحة وغير مألوفة.

وفى الوقت نفسه، استمرت قضية "دوجان وبراوس" (بأن تعترف "آلاسكا" بالزواج المثلى). جادل القاضى "بيتر ميكلاسكى" بأنه على الدولة أن تفرض فائدة على تنظيم نوع شريك الحياة إذا ما كان لهذا القانون أن يظل طىَّ الكتب. فسر المفسر التشريعى القضية كمحاولة لجعل زواج الشواذ شرعيًا ومرر تعديلاً إلى مؤسسة الدولة التى تحدد الزواج برجل واحد وامرأة واحدة. وتم تقديم التعديل للاقتراع العام عام ١٩٩٨، وتم تمريره بفارق هامشى صوت أو صوتين. وخلال عام واحد، رفض القاضى ميكلاسكى قضية "دوجان وبرواس". أوضحت كل من مدينة "آنكوراج" وولاية "آلاسكا" أن زواج المثلية وخطاب الشذوذ الجنسى لن يتم إدانتهما فى المستقبل القريب(١٠٣).

وبينما يتصارع "دوجان وبراوس" مع تشريع "آلاسكا". دخلت محكمة الولايات المتحدة العليا الجدال حول الرقابة مرة أخرى. فبعد ثمانى سنوات، رفضت القضية ضد المنحة القومية للفنون أمام المحكمة العليا NEA. أعلن أربعة فنانين

مسرحيين بأن أول منحة قد انتهكت حريتهم وبعد ذلك ضمَّنوا دعواهم تحديًا للجزء (١) (د) ٩٥٤ لعام ١٩٩٠ NEA reauthorisation، والتى أعلنوا أنها غامضة وغير دستورية. وقفت محكمة المقاطعة الدستورية ومحكمة الاستئناف إلى جانب الفنانين لكن المحكمة العليا لم تفعل بالمثل. فمن بين ثمانية قرارات، وافقت المحكمة على قرار واحد مع NEA. قرر القضاة بأن الجزء (١) (د) ٩٥٤ كان "وعظيًا ... ولم يقدم تقييدًا تامًا". أكد القرار الذى كتبته القاضية "ساندرا داه أوكونر" بأن " اللياقة والاحترام" لا يضعان أى شروط على المنح ولا "يمنعان أى وجهة نظر بعينها". فقد كانا بين العديد من العوامل الذاتية الكامنة التى أخذ فى الاعتبار "مساعدة الامتياز الفنى لـ NEA". وبقيامهم بذلك، أصدرت القاضية "أوكونر" نوعًا من التنازل . فسمحت لأعضاء الكونجرس بأن يكون لهم رأى فيما ستدفعه دوائرهم الانتخابية، لكنها سمحت لـNEA بتفسير توجهات "الرقى والاحترام" بداية.

اعتبر كل جانب أن هذا القرار بمثابة انتصار. حيَّا "نيوت جينجريتش" المحكمة على تبرئة "حق الشعب الأمريكى كى لا يدفع هبات للفن الذى يُسىء إلى مشاعرهم". عبَّر اتحاد الحريات المدنية الأمريكى عن ارتياحه لأن المحكمة قد رأبت صدع عيوب القانون[١٠٤].

مسرحية المسيح الشاذ كما صوره تيرانس ماكنالي

وبينما كانت المحكمة العليا تقوم بدراسة قانونية المادة (١) (د) ٩٥٤، اندلعت معركة أخرى حول الرقابة، فى نيويورك هذه المرة. وفى ١ مايو ١٩٩٨، أعلنت

صحيفة "نيويورك پوست" أن نادى المسرح "منهاتن" سوف يقدم مسرحية كتبها تيرانس ماكنالى تصور "شخصية أشبه بشخصية المسيح يمارس الجنس مع حواريَّة". وبالرغم من أن النص لم يكن موجودًا (فلم يكن قد اكتمل بعد عندما انتشر الخبر)، حقق رئيس أساقفة الكنيسة الكاثوليكية الرومانية فى نيويورك رقمًا قياسيًا فى معارضة العرض. قال متحدث باسم "جون كاردينال أوكونر" : "ذلك مرعب". تفانى "وليام دوناو"، رئيس رابطة الكاثوليك للحقوق المدنية والدينية CLRCR وهى تقريبًا الدرع الرسمى لرئيس الأساقفة، فى الدفاع عن الكنيسة الكاثوليكية ضد النقد، وأطلق على هذا "مثير للغثيان حتى إن الكلمات تعجز عن وصفه". أكثر أهمية من ذلك، وصف المسرحية بأنها "احتضار المسيح" كدليل على أن الشواذ جنسيًا ومجتمع الفن والفنانين مشاركون جميعًا فى توجيه "ضربة عنيفة للمذهب الكاثوليكى".

"من الواضح أن هناك مشكلة عميقة جدًا فى مجتمع الفن، فالعداء ضد المذهب الكاثوليكى الرومانى منتشر على نطاق واسع حتى إنه يجذب الانتباه فى الحال. كان التحفظ فى الحديث من جانب الشواذ والمجتمع الفنى حول التفكير الذى استهدف الكاثوليك مثيرًا للدهشة. الحقيقة أن "ماكنالى" فنان مشهور تجعل الأمر كله أكثر إرباكًا".

وفى الحال سنَّت رابطة الكاثوليك للحقوق المدنية والدينية CLRCR حملة لتجمع دعمًا لمعارضتها. فقد أرسلت تصريحات بنشر أخبار إلى الصحف فى كل أنحاء البلاد، وأخذت مواعيد عمل لإجراء لقاءات فى الإذاعة والتليفزيون. كتب "دوناو" أن "ماكنالى" قد طلب منه تغيير النص الخاص به :

"فى مسرحيتك التالية "احتضار المسيح"، تطلب النص تعليقاً من الحواريين فيما يتعلق بممارستهم الجنس مع المسيح. فكما تعرفه إن هذا الجزء من عملك شديد الإهانة للمسيحية. لهذا السبب أطلب منك أن تقوم بإلغاء أى من تلك الإشارات من النص".

وعندما لم يستجب "ماكنالى"، ركزت رابطة الكاثوليك للحقوق المدنية والدينية هجومها على نادى مسرح "منهاتن". وبالرغم من أن "دوناو" لم يكن قد حصل بعد على النص، إلا أنه حث أعضاء الرابطة الكاثوليكية للحقوق المدنية والدينية على الكتابة للمسئولين الرسميين فى كل مجال لحثِّهم على سحب دعمهم لنادى مسرح "منهاتن". وطلب أيضًا من موظفى مؤسساته الاتصال برجال الكونجرس فى مناطقهم وأعضاء مجلس الشعب ليطلبوا أن يتوقفوا عن تقديم الدعم المالى لـ NEA. لم تكن الرابطة غريبة على هذا النوع من لَىِّ ذراع الرابطة الشديد. وفى عام ١٩٩٧، كونت حملة ضارية ضد مسلسل يحمل "لا شىء مقدس" "Nothing sacred"، وهو مسلسل تليفزيونى كوميدى يتناول موضوعات حادة، يصور هذا المسلسل قسًا تهاجمه إغراءات شهوانية وأخلاقية. تكلف دعايته مبلغ ١٣ ألف دولار للدعاية فى "ادفرتزينج ادج" Advertzing Age ضغط عليه المعلنون الآخرون بتحويل أموالهم ودعاياتهم إلى عرض آخر. كما هددت الرعايا بمقاطعة ضخمة من الزُّبناء الكاثوليك. وخلال أسابيع قليلة، ألغى تليفزيون ABC المسلسل. وبالرغم من أن الرابطة قد تعلمت كيف تُرغِّب الرعاة التجاريين وشركات الإذاعة والتليفزيون، كان صراعها مع نادى مسرح منهاتن MTC أول مواجهة لها مع مسرح كبير فى نيويورك. ولسنا فى حاجة إن نقول إن الجدال كان عنيفًا جدًا.

في البداية، بدا أن الرابطة الكاثوليكية للحقوق المدنية والدينية قد حققت مكسبًا فى الجولة الأولى. وفى ٢٢ مايو، أعلن لين ميدو، المدير الفنى لنادى مسرح منهاتن وبارى جروف مديره التنفيذى؛ "بسبب مشاكل الأمن التى أُثيرت حول عرض هذه المسرحية، فلن يكون بمقدور نادى مسرح "منهاتن" تحمل مسئولية هذا العرض". وبالرغم من أنهما لم يزيدا على ذلك، أعلن العالمون ببواطن الأمور فى "برودواى" بأن طوفانًا من خطابات ومكالمات تليفزيونية قد انهالت على المسرح. أخبر "ميدو" و"جروف"، بعد ذلك، صحيفة "تايمز" بأن المسرح قد تلقى تهديدًا من مجهول "بحرق المسرح وقتل من يعملون به والقضاء على السيد "ماكنالى"". أعلن "دوناو" ابتهاجه، بينما أنكر بثبات أى صلة تربطه بالتهديدات وأعلن أنه ليس صاحب الدعوة إلى الرقابة، قائلاً :

> **"نحن سعداء لأن نادى مسرح منهاتن قد منع عرض هذه المسرحية الجديرة بالازدراء. بينما كان "لماكنالى" كل الحق القانونى والشرعى لإهانة المسيحيين، لكن ليس لديه أى حق أخلاقى ليفعل ذلك".**

وحذر أيضًا الفرَق المسرحية الأخرى من تمويل ورعاية مسرحية "احتضار المسيح". حذر قائلاً :

> **من الأفضل لهم ألا يكونوا مرهفى الحس : سوف نشن حربًا لن يستطيع أحد نسيانها.**

كان "ماكنالى" قليل الكلام وكَتُومًا بصورة غير عادية. فقد قال ببساطة إنه يأسف أن نادى مسرح "منهاتن" قد قرر عدم المضى فى خططه لعرض "احتضار المسيح"، وعبر عن أمله بأن "تحصل الجماهير على فرصة لتشاهد المسرحية فى

مكان آخر". وبالرغم من ذلك تجاوز رد فعل باقى مجتمع المسرح المحترف مجرد الكلام. فعرضت العديد من الفرق تقديم مسرحية "احتضار المسيح"، وكان من بينها مهرجان مسرح "وليامزتون" غربى ولاية "ماساشوستس"، وهو أحد مسارح الدولة الصيفية الرائدة. وسحب "آثول فوجارد" السماح لنادى مسرح "منهاتن" بتقديم آخر مسرحياته، "نمر الكابتن" واعترف بأنه "قد أُصيب بالصدمة والحيرة" عند سماعه لقرار المسرح. وأضاف قائلاً : "إذعانًا للابتزاز والتهديدات التى قامت بهما الرابطة الكاثوليكية، اضطرت إدارة المسرح إلى التنازل عن واحدة من الحريات الأساسية التى توفرها الديمقراطية - وهى حرية التعبير - وقاموا بذلك بفرض رقابة على أنفسهم وتعاون فى محاولة لإسكات "ماكنالى". وصف "تونى كوشنر" قرار نادى مسرح "منهاتن" بأنه "فظيع". قال : "إنه لأمر يصيب المرء بالصدمة أن يستسلم مسرح كبير فى مدينة "نيويورك" لضغط مثل هذا. هذه فكرة من العصور الوسطى: أن تحتاج الفنون فى الولايات المتحدة أن تتبع الخط الدينى للكاثوليك الرومان". وأكد أنها لم تكن تحتاج تفاصيل المسرحية التى تعنينا، بل مبدأ الحرية الفنية، وطالب العمدة أن يأخذ موقفًا ضد التهديدات. "رثى "كرياج لوكاس" أنه "كان خبرًا سيئًا جدًا جدًا أن يوجد فى مدينة "نيويورك" فنان يمكن أن تُخْرسه تهديدات بالقنابل وتهديدات تستهدف حياته ... لا أحد يحتكر الرأى حول المسيح".

ربما ظهرت أكثر محاولات الدفاع عن مسرحية "احتضار المسيح" بلاغة فى صحيفة نيويورك تايمز. ذكر الكاتب أن "الممارسين والمستفيدين من الحرية الدينية كانوا يهاجمون حرية التعبير دون أن يدركوا أن الحريتين يمكن أن ندافع عنهما بشكل منفصل :

ليس هناك اختلاف جوهرى بين قمع عرض لمسرحية مثيرة للجدل وقمع شكل من أشكال العبادة. فلم يُجبر أحد أبدًا على معرفة ما إذا كانت مسرحية "احتضار المسيح" قد عُرضت على خشبة المسرح، لكن الآن فالجميع يُجبرون على عدم مشاهدتها ... أن يكون هناك توتر من أهل البلد بفعل التعصب الأعمى والعنف وازدراء الحرية الفنية فى هذا البلد ليس بالأمر الجديد. لكن يُعد الأمر هامًا عندما يستسلم شخص بأهمية رئيس نادى مسرح "منهاتن" لها بدلاً من أن يقف صلبًا فى مواجهتها ويعتمد على الشرطة فى حمايته. فهذه ليست أرض الحرية فقط، بل هى أرض حيث دائمًا ما تتعرض الحرية للصراع. وعندما تفتقد شجاعة الخوض فى ذلك الصراع، فإن الحرية ذاتها (سواء دينية أو فنية) تتضاءل بشدة".

ثم وفى ٢٩ مايو، غيَّر نادى مسرح "منهاتن" من توجهه. قال البعض إن "ميدو" كانت "ثائرة" من اتهامات الرقابة التى انهالت على نادى مسرح "منهاتن"، لذا أعلنت أنها سوف تقوم بتقديم مسرحية "احتضار المسيح" على أية حال. أنتزع القرار ردودًا متعاطفة من جانب الفنانين والمدافعين عن الحريات المدنية. قال "فوجارد" إنه سيكون سعيدًا أن تعود مسرحيته. وفى استعراض لمدى دعمهم وقَّع ثلاثون من أفضل كُتَّاب المسرح المهمين فى البلد الذين كان من بينهم "كوشنر ولوكاس" و"آرثر ميلر" و"كريستوفو دورانج" و"أ. رجورنى" و"ستيفن سوندهيم" و"وندى واسيرستين"، وقعوا على بيان يهنئون فيه نادى مسرح "منهاتن" لاتخاذه "قرارًا شجاعًا ومشرفًا".

وكما هو متوقع، جلب إعلان "ميدو" نقدًا لاذعًا من الرابطة الكاثوليكية للحقوق المدنية والدينية. أطلق "ريك هنشو"، المتحدث باسم الرابطة، تكرار السماح بتقديم للعرض وتكرار إلغائه "ألعاب دعائية بارعة". وصف المسرحية

أيضًا بأنها "شكل من أشكال التعصب الأعمى التى لا يمكن السكوت عليها إذا ما كانت موجهة للسود أو اليهود أو غيرهم من الأقليات". وخلال وقت قصير جدًا اعتبرت قيادة الرابطة الكاثوليكية للحقوق المدنية والدينية مسرحية "احتضار المسيح" تستحق بحثا دراميا جادا. ففكرة أن يُعاد تقديم المسيح التقليدى العَزَب كإنسان ذى رغبات جنسية شاذة، فى حد ذاتها كانت خارجة عن الحدود فوق الاحتمال. وأن نسمح لمثل هذا التحدى أن يمضى دون تحقيق، من شأنه ببساطة أن يخدم برنامج الشذوذ والكفر. فلا يمكن لأى سبب من الأسباب أن يُسمح لهم بتفكيك أكثر الأساطير قدسية على الإطلاق. استمر المحافظون المتدينون فى مهاجمة المسرحية طوال فصل الصيف. منحت جريدة "پوست" The Post صفحاتها للعديد من كتاب العمود الضيوف عليها الذين وصفوا مسرحية "احتضار المسيح" كهجوم فاجر ومتعصب على الكنيسة الكاثوليكية. أشار أحد كُتاب العمود بأنه "فى هذا اليوم وهذا العصر من يستطيع أن يُهين جماعة دينية على الملأ ولا نتسامح معه فقط بل نشيد به؟ عفوًا، هذا صحيح، يستطيع بلطجية الكاثوليك فعل ذلك"(١٠٥). ووصف كاتب عمود آخر الرابطة بكونها "منظمة تدافع عن المسيح". وأضاف: "إذا كان هناك وقت فى زماننا أمام المسيحيين كى يرسموا خطًا على الرمال، فهذا هو"(١٠٦). وبحلول نهاية الصيف، شجب باتريك بوتشتان قائلاً:

"إن هدف ماكنالى هو إهانة وجرح مشاعر وإثارة غضب والإساءة إلى الكاثوليك وكل المسيحيين بتكفير مُخلِّصهم والسخرية من رمزهم الأخلاقى".

وأطلق على المسرحية أنها "جريمة حقد من جانب الحداثة موجهة ضد

المسيحيين ونظير النازى الأخلاقى يتقدم فى سوكى" ومضى ينتقد بقسوة الصفوة الثقافية فى نيويورك لدفاعها عن التعصب الأعمى ضد المسيحية بادعاء أن هذا فن:

"وبينما لم تكن تلك النخبة أبداً خرقاء جداً كان تقول :حسناً فعل تيرى، بإعطائه أولئك المسيحيين (الملعونين) الشواذ ما يستحقون"، فإن هذا يدافع عن تعصبه على أساس التعديل الأول. لكن خلق الهراء المعتاد لمنع الرقابة، يشارك النخبة ماكنالى كرهه للمسيحية، خاصة تعاليمها الخاصة بالأخلاق الجنسية. وهكذا، سوف ترقى بشكل تلقائى لتتصدى الدفاع عن أى مبشر مسيحى كما يتصدى لأى طابع أو تخفى حقده فى الفن[١٠٧].

قُدِّم ما يحدث من نشاط خارج قاعة عرض مركز المدينة City Center غرب شارع ٥٥ ليلة ٢٣ سبتمبر، وهو أول عرض لمسرحية "احتضار المسيح"، يسبق العرض الرسمى قدم قدرًا من الإثارة ربما أكثر مما قدمه العرض. فقد وضع رجال الشرطة كاشفات معدنية وأرسلوا فرقة من الكلاب المدربة على اكتشاف القنابل؛ حتى يتأكدوا من أن أحدًا لم يقم بزرع متفجرات أو أسلحة فى المسرح. وفى الخارج، كان العشرات من رجال الشرطة يصطفُّون ليتأكدوا أن المعترضين يقتربون كثيرًا من المسرح. كان الأمن مشددًا حتى إن رجال الشرطة المكلفين بحماية المسرح قد ألقوا القبض على سيدة عمرها سبعون عامًا وكبلوا يديها لأنها لم تطع الأوامر. أقام العديد من الرهبان الفرنسيسكان صلاة ليلة: (وهب) وما يقرب من مائة آخرين من الناس. يحمل بعضهم لافتات تقول،" هل تسمى هذا فنًا"؟ و "ألا تسخر من الرب ". يسيرون وهم يغنون ترانيمهم[١٠٨].

وعندما تم افتتاح مسرحية "احتضار المسيح" فى ٢ أكتوبر ، استغل أنصار ومعارضو المسرحية تمامًا الحريات التى كفلها التعديل الأول. فقد أقنع "دونا" وما يفوق ٢٠ ألف شخص يمثلون خمسين مؤسسة مدينة ودينية من سبع ولايات كى ينظموا مسيرة خارج المسرح. وفى خطاب مثير، وصف مسرحية "ماكنالى" بأنها "خطاب كُرْه للشواذ" وأعلن : "يريد هؤلاء الناس أن يبصقوا علينا". ووعد :" لن نكون صبية وفتيات الكنيسة الصغار الودودين بعد اليوم". قام أنصار الأسلوب الامريكى The People for The American Way والتى أسسها المخرج "نورمان لير"، بمظاهرة مضادة وصفها البعض "مسيرة هادئة من أجل التعديل الأول". وكان "تونى كوشنر" و"ولاس شون" بين المتظاهرين المعارضين(١١٠).

أعطى حادث مأساوى مسرحية "احتضار المسيح" فورية واجبة. فقبل افتتاح مسرحية "ماكنالى" بأيام قليلة، تم اختطاف "ماثيو شيپارد" وهو شاب شاذ وسرقته وضربه حتى الموت فى "ويمينج". ذكر كل ناقد بالفعل هذا الحدث كمثال على التعصب الذى كان "ماكنالى" يسعى للقضاء عليه. كان موت "شيپارد" بمثابة تذكرة قاسية بأن الشباب أمثال بطل "ماكنالى" البرىء "جاشوا"، يُقتلون بالفعل بسبب أسلوب حياتهم. ولسوء الحظ، لم يكن "ماكنالى" قادرًا على العثور على مجاز درامى يمكنه أن يُحول موت المسيح فى فلسطين منذ ألفَىْ عام إلى مأساة حديثة. بدأ جهده بشكل واعد. فقد وضع بداية لمسرحية "كوربس كريست" فى ولاية تكساس، مسقط رأسه. كان "جاشوا" قد وُلد فى حجرة حقيرة فى فندق رخيص على طريق السفر "ووصل إلى مرحلة الرجولة وهو مهووس بالشذوذ الجنسى فى مدرسة ثانوية مليئة بالفتيان الوجهاء الحمقى وحالات

الاحتيال"[١١١]. ثم، ولسبب لا يمكن تفسيره، قام بتحويل شخصياته وجمهوره إلى عالم الكتاب المقدس المكتمل بقادته من الرومان والباعة الجائلين والصلُب. ومن هذه النقطة، تحكى الحبكة ببساطة أحداث العهد الجديد Testament New من وجهه نظر الشواذ. يقوم "جاشوا" بتعميد حوارييه ويقول لهم: "أباركَكم وأُعمِّدكم وأُدرك صفتكم اللاهوتية كبشر". تظهر "مارى المجدلية" كعاهر ذكر ويظهر يهوذا فى صورة عاشق "جاشوا". أشرف بطل "ماكنالى" على زواج للشواذ، ويقوم بتحية رجل مصاب بمرض الإيدز باختطافه وتقبيله ويتم صلبه لأنه "ملك الشواذ جنسيًا". كانت الرسالة المحورية، وهى أنه لا يجب اضطهاد أحد لمجرد أنه مختلف، تستحق العناء، إلا أنها رسالة لم ينتج عنها طاقة درامية كافية لتقوم عليها مسرحية مدتها ساعتان.

كان الغالبية العظمى من النقاد على وعى بأن العاصفة التى أعقبت مسرحية "احتضار المسيح" قد زادت من توقعاتهم إلى آفاق غير واقعية، لكن العرض مَدِين بصفة عامة إلى التهديدات والمظاهرات وأدوات كشف المعادن بتقديم مادة درامية أكثر مما قدم العرض. أكثر من ذلك، لم تكن مسرحية "ماكنالى" قادرة على تقديم صور دامية مفروضة يستطيع المشاهد من خلالها مراجعة الأساطير المسيحية القديمة. "توقفت الإثارة بعد كاشفى المعادن مباشرة"، قال "بنْ برانتلى" مازحًا "كعمل مكتوب، تُشعرك مسرحية "احتضار المسيح" بالكسل. فهى تمضى مجموعة على أكتاف أصداء عظيمة ضمَّنتها القصة التى استُلهمت منها، ونادرًا ما تصل إلى أبعد من التجديد السهل الذى جعل من شخصيتها المحورية شخصية شاذة"[١١٢]. أثارت صورة كاشفى المعادن اهتمام "كليف بارنز" بنفس

القدر وخصص أول فقرتين من مقاله لوصف كيف أنه قام بتسليم سلسلة المفاتيح الخاصة به والتى كانت مربوطة إلى مطواة سويسرية إلى السلطات. وكأن العرض أقل بكثير إثارة لاهتمامه، قال عنه:

"الكفر شيء والملل شيء آخر تماماً. لا أستطيع أن أحكم على مضمون كافر، أما بالنسبة للملل، فمسرحية "احتضار المسيح" هى مثال عليه"(١١٣). اتفق "مارتن جوتفريد" معه فى أن "ماكنالى" قد قام بإعطاء موعظة جديرة بالملاحظة، إلا أنه أكد أنه "بالرغم من ذلك فإن أهمية نقطة ما لا تعنى بأنها جيدة الكتابة وبالتأكيد لا تضمن توافر التأثير الدرامى"(١١٤). ردد "ميكل فيتجولد" أصداء أقوال "جوتفريد". فقد حيًا "ماكنالى" على شجاعته، لكنه وصفه كأحد "مُرفهى الطبقة الوسطى" الذين لا يقولون شيئاً لم يُعبر عنه أعداد لا تُحصى من الفنانين الذين سبقوه. وأكد: "إن الدين الذى ظل موجوداً ونجا من "رينان" و"جنيه" و"كازانتزاكس" و"فيلينى" و"أرابال" و"دالى" و"ماكس إرنست" و"أوسكار بانيزا" لا يحتاج أن يجزع من "احتضار المسيح""(١١٥).

ناصَبت الرابطة الكاثوليكية للحقوق المدنية والدينية مسرحية "احتضار المسيح" العداء لأسابيع قليلة، لكنها فشلت فى مهمتها . وحيث إن هذه الخلافات الدينية لم تحظ بدعم من كتابات سياسية، كان من المستحيل لهم أن يُسكتوا نادى مسرح "منهاتن" بالتهديد بسحب الدعم المالى العام. وبتقديم سيل من الدعاية للعرض ولنادى مسرح "نيويورك"، قد أعطوا معنًى جديداً للقول المأثور إنه أحياناً ما يستطيع أعداؤك أن يقدموا لك أكثر مما ما يقدمه أصدقاؤك.

مسرحية الملائكة في شرق تكساس

ومع نهاية القرن، كانت الكيانات المحافظة الدينية والسياسية قد خسرت معظم نفوذها. ونجت الهبات والمنَح القومية للفنون من عقد حافل بالهجمات، وظل ٦٠٪ من الشعب الأمريكى يؤيد الرئيس "كلينتون" برغم طيشه الجنسى؛ واستقال "نيوت جنجريتش" من منصبه كمتحدث باسم مجلس النواب نتيجة للإحراج الذى عانى منه أثناء هزيمته فى الدعوة المقامة ضده. وبالرغم من ذلك، ظلت العديد من المجتمعات تخشى من أن يستخدم الشواذ جنسيًا الفنون ليدفع بمؤامرة هائلة. لم تكن هذه الحقيقة واضحة فى أى مكان أكثر من مدينة كيلجوز" فى "تكساس"؛ وهى مدينة محافظة هادئة شرقى مدينة "تكساس" يبلغ سكانها ١٤ ألف نسمة وبها كلية "كيلجوز" التى تحظى بتمويل عام ومدة الدراسة بها عامان. ففى خلال صيف ١٩٩٩، تعرض ريموند كالدويل، رئيس قسم الدراما والمخرج الفنى لمهرجان "شكسبير" فى "تكساس" والذى يُطلق عليه موطن كلية "كيلجوز"، تعرض إلى متاعب حيث إن المسرحيات التى قدمها فى برنامجه كانت قديمة جدًا:

قدمنا فى كيلجوز مسرحية "البوتقة" The Crucible ومسرحية "حديقة الحيوانات الزجاجية" The Glass Menagerie ومسرحية "مدينتنا" Our Town، وهى مسرحيات عظيمة... لكنها عُرضت كثيرًا حتى استهلكت تمامًا. بدأت هذا الصيف فى إرهاق ضميرى. فلم نكن قد قدمنا مسرحية كُتبت منذ عام ١٩٨٠ .. لم نكن قد فعلنا شيئًا على الإطلاق منذ مولد هؤلاء الأولاد. اعرف أنه علينا فعل شىء ما يخاطبهم ويأتى من جيلهم[١١٦].

قرر أن يقوم بإصلاح الوضع عن طريق اختيار مسرحية كوشنر "ملائكة فى أمريكا/فانتازيا الشواذ على خلفية موضوعات وطنية/ الجزء الأول: توجهات القرن الجديد". ويقوم بإخراجها . عرف "كالدويل" أن قراراه سوف يتولد عنه شقاق وقام بالعديد من التعديلات على النص. فقد ألغى المشهد الذى يظهر فيه مريض الإيدز وهو ينزع عنه ملابسه من أجل الفحص الطبى، واقتطع العديد من الأجزاء التى اعتبرها حشوًا أو ملء فراغ وأخفى بحرص مشهدًا جنسيًا بين الشواذ فيسمع الجمهور المشهد ولا يراه. كذلك أظهر قدرًا كبيرًا من الحساسية تجاه طلبته. وألغى القانون الذى يتطلب أن يكون اختيار الأداء أحد الأشياء الرئيسة لعروض القسم، وبذلك يعطيهم خيار عدم المشاركة فى المشروع. وطبع استمارات كثيرة على ملصقات اختيار الأداء وشجع الطلاب على استشارة أولياء أمورهم قبل تجربة الأداء، كما أرسل نسخًا من المسرحية إلى مديرى الكلية. ولسوء الحظ، لم يقرأ معظمهم، بمَنْ فيهم الرئيس "وليام هوالد"، النص حتى بدأت العاصفة تعصف بهم[١١٧].

بدأ العراك فى ٢٤ سبتمبر عندما نشر كاتب فى صحيفة "فلار"، وهى جريدة كلية "كيلجوز"، مقالاً فى الصفحة الأولى عن تحقيق لموضوع الشذوذ الجنسى الذى تتناوله المسرحية ورد فعل فريق العمل عليه. كذلك نشر عنوانًا بارزًا بحروف عريضة موضحًا العنوان الفرعى للمسرحية "فانتازيا عن الشذوذ الجنسى". عندما رأى كالدويل العنوان، عرف أنه ستكون هناك مشكلة أكبر بكثير مما توقع فى الأصل. بعد ذلك بستة أيام، اتصل الكاهن "دونالد بيبى"، كاهن كنيسة "جراس" المعمدية "بكالدويل" وطلب نسخة من النص. وبعد أن قرأ

المسرحية، كتب خطابًا يحتوى على "كلمات من أربعة حروف" و "مشاهد مبتذلة ومكشوفة تضم رجلين يتعانقان ويتبادلان القُبَل". وأتهم "كالدويل" بالتوحد مع شخصية روى كون وهاجم الطلاب الذين يعملون فى العرض لعدم احترامهم الصارخ لمشاعر المجتمع. ثم ردد وجهة نظر "چيمس هيلمز" و"دانا روربشان" عندما أقر بأنه "إذا ما كانت نقود الضرائب التى تدفعها تُستخدم بهذا القدر من اللا مبالاة دون اعتبار لشعور ومهانة الناس فى المجتمع، ربما حان الوقت فى التفكير فى سحب الدعم عن الأنشطة الإضافية مثل مهرجان "شكسپير" الذى يُشارك فيه قسم الدراما فى كلية كيلجوز". يتبع مواطنونا الأجلاَّء خطوات بيبى، بمن فيهم "داف كوسيفر"، ناشر صحيفة "هولدا الجديدة". وبالرغم من أنه لم يكن قد قرأ النص، فقد كتب أنه على قسم الدراما فى المدرسة ألا يستمر فى خطته لتقديم مسرحية "ملائكة فى أمريكا"، لأنها تتناول "أسلوب حياة مختلفًا غريبًا على كيلجوز ومنطقة شرق تكساس"(١١٨).

نشرت NTV والولايات المتحدة الأمريكية اليوم U S A Today والأسوشيتدپرس وكذلك الصحف ومحطات التليفزيون فى كل أنحاء الولاية، قصة الصراع وتولى رجال الدين المحليون موضوعات الشذوذ الجنسى الذى تتناوله المسرحية كموضوعات لخطبهم يوم الأحد. وخلال ساعات، بدأت التليفونات فى مكتبَىْ "كالدويل" و"هولدا" فى الرنين. وفى ٤و٥و٦ أكتوبر، تلقت الكلية ما يقرب من مائة مكالمة تليفونية كل يوم، مما أجبر الرئيس على تركيب خطوط تليفون وعناوين بريد إلكترونى منفصلة. واتهم أناس لم يقرءوا المسرحية أبدًا "كالدويل" بارتكاب الشر مع شباب برىء وتدمير أخلاقياتهم. تمنى أحد

المتصلين له موتًا مؤلمًا بمرض الإيدز، وجاء فى رسالة كاتب مجهول: " اللعنة عليك، يا أحمق يا متغطرس. أتمنى لو تموت بمرض الإيدز أيضًا"(١١٩).

إنسابت الخطابات على لجنة مقاطعة "جريج"، مطالبة أن يسحب أعضاء اللجنة المنحة الطارئة التى تُقدر بمبلغ ٥٠ ألف دولار التى قد منحتها لتوها لمهرجان شكسبير تكساس. وافق العديد من أعضاء اللجنة. أعلن "ميكى سمث"، عضو اللجنة، "نحن فى نطاق الكتاب المقدس، محافظون، منطقة مدنية وأود أن أحافظ عليها هكذا". مئات من المكالمات التليفونية والخطابات والرسائل الإلكترونية تحث مجلس أمناء الكلية على إلغاء العرض. حتى إن مواطنًا مجهولاً قام بشراء ١٥٠ تذكرة من تذاكر مسرح "فان كليبون" الـ ٢٦٤، آملاً أن يقلل عدد الناس الذين يمكن أن يُشاهدوا العرض(١٢٠).

وبالرغم من ذلك، اختار النشطاء المحافظون الذين يعارضون مسرحية "ملائكة فى أمريكا" رئيس الكلية "وليام هولدا" كهدفهم الأساس. كان "هولدا" بكل المعايير، دعامة أساسية فى كنيسة المدينة. فقد رُسم شماسًا للرومان الكاثوليك وكان قسًا للموسيقى لفترة طويلة فى الكنيسة الكهنوتية الأولى. وغير مبالين بانتماءاته لكنيسته، قاموا بتشويه سمعته على الملأ. وفى يوم الأحد قبل ليلة الافتتاح أوقف مجموعة من المعارضين سيارتهم الوردية عبر الشارع أمام كنيسة المعمودية. وكان على سطحها إعلان كبير يحمل عبارة "د. هولدا": إن الدستور (العرف) مثل الفضيلة وليس رخصة لفعل الشر". قاطعت الجماعة أعضاء الكنيسة وصرخوا "هولدا" سيذهب إلى الجحيم. وبعد القداس قاموا بتوزيع نشرات تهاجم الرئيس فى المتاجر المحلية. وفى يوم الأحد بعد إغلاق

المسرحية، قام الناس بتحية "هولدا" وأصدقائه بلافتات كُتب عليها: "أيها الحاكم "بوش"؛ استدع الشرطة! "د. هولدا" وخادمه يمارسان الشذوذ فى كلية "كيلجوز". لقد اغتصبوا القرية البكر فى كيلجوز، تكساس". فى نفس الأسبوع، قام بالإجابة عن عشرات من الشكاوى وقابل الأمناء حتى يتأكد من دعمهم لقراره بالسماح للمسرحية كى تُعرض. وخلال المحنة كلها، دافع بثبات عن حقوق كالديل فى التعديل الأول وعن دعم الحريات الأكاديمية التى ظهرت فى العبارات التى تحدد مهمة الكلية[١٢١].

وفى ليلة الافتتاح، نزلت مجموعة متدينة مهمشة على حرم جامعة "كيلجوز" كالجراد. كان المتظاهرون العدوانيون بصفة خاصة قادمين من كنائس معمدانية فى "ليندال" و"مونت إنتربريس"، وحمل القادمون من كلتا المدينتين لافتات أكثر تصويرًا ونبضًا من أى عبارة كتبها كوشنر. وصفت إحدى اللافتات لقاءً جنسيًا. وكتب على الأخرى "الرب يكره السخرة". ووزع أحد المتظاهرين نسخًا من صحيفة بعنوان : "الأب يكره الظالمين". وأضافت" لقد أعد الرب مكانًا للملائكة الملعونة... مكانًا للعذاب الدائم يُسمى الجحيم!"[١٢٢].

وعندما صادف القس المسئول عن المتظاهرين لافتة مكتوبًا عليها، "الرب يكره" كان رد فعله "الرب يكره. لم يكن الرب ليخلق الجحيم إن لم يكن يكره"[١٢٣].

أختفى المتظاهرون لفترة قصيرة بعد ليلة الافتتاح والعروض الباقية من مسرحية كلية كيلجوز "ملائكة" التى قدمت على مسارح مزدحمة. ومع ذلك، كانت عناصر أخرى لهذه الدراما المستمرة لم تكشف عن نفسها بعد. فقد أنشأ قسم

الدراما فى كلية "كيلجوز" مهرجان "شكسبير تكساس" منذ عام ١٩٨٥، وأمدته الكلية بدعم ضخم. وفى أواخر التسعينيات من القرن العشرين، اضطُرت الكلية إلى خفض مساهمتها. ولأن المهرجان قد اجتذب عددًا كبيرًا من السائحين إلى المنطقة، طلب "هولدا" من مجلس مقاطعة جريج أن يساهم بمبلغ ٥٠ ألف دولار لميزانية تشغيل المهرجان. لم يكن أعضاء المجلس متحمسين لهذا العرض، لكنهم أقروا الطلب بفارق ثلاثة أصوات إلى صوتين. وعندما رفض "هولدا" و"كالدويل" إلغاء عرض مسرحية "ملائكة"، قاما بإلغاء دعم المقاطعة. وبالرغم من ذلك، لم يكن "كالدويل" يعرف الكلل. فقد أرسل سلسلة من الرسائل إلى كل واحد من زملائه وسرعان ما وجدت طريقها إلى وسائل الإعلام. نشرت صحيفة "نيشن" The Nation و "خلف المسرح" Back Stage و"تاريخ التعليم العالى The Chronicle of Higher Education، نشروا جميعًا قرار أعضاء المجلس. منحت صحيفة "تكساس الشهرية" Texas Mnthly مجلس مقاطعة جريج جائزة، وهى واحدة من جوائزها سيئة السمعة "جائزة الثور المتشرد" Bum Steer Award. تُمنح مثل هذه الأوسمة فقط إلى الأكثر مشاكسة وصخبًا، وفسادًا، و/أو على أكثر الأفراد والمؤسسات حسدًا وظلمًا فى الولاية. ونتيجة للاهتمام الذى انتشر على نطاق واسع، تلقى مهرجان "شكسبير" فى "تكساس" ما يفوق الـ ٣٥ ألف دولار مساهمة من جمعيات وأفراد ومؤسسات عبر البلاد. إن مؤسسة شكسبير تكساس هى مؤسسة إنتاج قابلة للنمو[١٢٤]. وبالرغم من ذلك، فليس واضحًا ما إذا كان بإمكان المهرجان الاعتماد على تدفق العطف هذا. وفى النهاية، يكون على المؤسسات المسرحية المحلية أن تعتمد على رعاة محليين، وليس واضحًا ما إذا كان مثل هؤلاء الداعمين سوف يعاودون الظهور.

وبينما تتضح معظم أحداث الرقابة التى وقعت فى المسرح خلال الفترة التى ندرسها فى التسعينيات من القرن العشرين، فالمناخ الذى أفرخها كان ينبت منذ أوائل السبعينيات من القرن العشرين. أوصلت حالات الشغب والاغتيالات وحرب ڤيتنام وفضيحة ووترجيت الأمريكان، خاصة المحافظين، إلى حافة اليأس. فقد وجدوا أنفسهم فى بلد تهاجمه حكومة مترامية الأطراف ويسيطر عليه جيلٌ فقد احترامه لأشكال السلطة التقليدية. وبالرغم من ذلك، فأكثر ما يصيب بالإحباط هو محو الحدود الأخلاقية التى كانت تفصل الفاسد عن الفاضل.

فد منح "رو ٧". واد النساء حقوقًا استثنائية فوق النظم الإيجابية. هدد تعديل الحقوق المتساوية بتدمير النظام الهرمى القديم الذى احتفظ بالنساء خاضعات للرجال. وتحدت حركة حقوق الشواذ سيادة التباين الجنسى فى المجتمع الأمريكى؛ حيث أكدت شرعية وأخلاقية العلاقات بين نفس الجنس.

أدى هذا اليأس الثقافى بالتأكيد إلى اختلافات من كافة المشارب، إلى التجمع معًا ليكبحوا جماح ما اعتبروه تدهورًا أخلاقيًا وسياسيًا شديدًا. وبحلول أواخر الثمانينيات من القرن العشرين، صاغ المسيحيون الأصوليون والجمهوريون المحافظون تحالفًا بدا إهانة شاملة على المنَح القومية التى تُعطى للفنون وكذلك على العديد من المسارح التى تُظهر أى اتجاه لمناقشة العقائد الدينية التقليدية أو تناقش العلاقات الجنسية الآثمة. وبالرغم من ذلك لم يُعلن أى من هؤلاء النقاد الثقافيين أنهم معادون للفن أو معادون للمسرح. فهم يجادلون عن اقتناع بأنهم لا يفرضون رقابة على الفنانين الذين يعارضون ما هو سائد فى المجتمع. ويعلنون ببساطة أن أموال دافعى الضرائب يجب أن تُستخدم فى دعم المؤسسات التى تساهم فى تطوير المُثُل العليا لأغلبية دافعى الضرائب. لقد كان جدالاً جذابًا،

جدالاً لاقى قبولاً لدى ثقافة بدت دعائمها وكأنها تنهار. أرادوا فنانين يدعمون الأنظمة القائمة، الأنظمة التى تُعلى من شأن التقاليد وليس الارتقاء.

وبالرغم من ذلك، فالعديد من الفنانين المعاصرين وكتب المسرح والمخرجين قد تعرضوا للمعارضة بصورة أساسية إلى حد المنع. فقد أدركوا أن الحكومات والشركات ووسائل الإعلام والإعلان تدعم التوجهات الاجتماعية والجنسية والدينية. أمل هؤلاء الفنانون الحازمون فى توضيح أن القوانين والحدود التى تُعرف المجتمع هى مجرد أبنية، أقامها ودعمها أولئك الذين يستفيدون من الترتيبات التى يدعمونها.

هناك لحظة هدوء فى المعركة بين هاتين القوتين. وبالرغم من ذلك، فسوف تتفجر مرة أخرى لأن الكثير من المسارح المعاصرة لا تسعى إلى الحفاظ على ما أطلق عليه كاتب المسرح "ستيڤن ديتز" "حنين إلى الماضى". فهى لا تريد أن تخلق متاحف إيديولوجية تهدف إلى الحفاظ على سلوك الماضى. فهى تريد أن ينفتح الجمهور على أفكار وصور ولغة تناقش وأحيانًا ما تتحدى المعتقدات والسلوك والثقافة التقليدية. سوف يعارض المدافعون عن مكانة الثقافة والأخلاق ما يفعله أو يقوله كُتَّاب المسرح والممثلون والمخرجون هؤلاء. فسوف يحاولون الاستعادة والحفاظ على الحدود التى تُبقى الأنظمة الاقتصادية ووصف السلوك الجنسى ويفصلون بين الموضوعات فى جدول أعمالهم . سوف يقوم هؤلاء المراقبون بالقبض على الممثلين وشن تشريعات ومقاطعة الرعاة أو المبادرة بأخذ أى موقف آخر يكون من شانه أن يُسكت أصوات الفنانين الآثمين. إن المعركة بين وكلاء التغيير والمدافعين عن التقاليد قديمة جدًا، وهناك سبب ضعيف يجعلنا نعتقد أن مثل هذه المواجهة سوف تهدأ أبدًا.

الهوامش

١ . كارن ارمسترونج، المعركة من أجل الله (كتب نيويورك بالنتين، ٢٠٠١) ٢٤-٣٥ .

٢ . مقتبسة من ريتشارد واتنبرج، العثور على حرارة المسرح الحالى" سن داى أوريجونيان، ٢٨ أكتوبر، ٢٠٠، ٥ ف، ٦ .

الفصل الأول

الرقابة على المسرح من البيوريتانيين إلى أنتونى كومستاك

١- وانتون سولرج، علاج الزمن: المذهب البيوريتانى فى بداية أمريكا (كمبردج، ماجستير من جامعة هارفارد، ١٩٧٧)، ١٢٧ .

٢- چيمس فورد، "الحياة الاجتماعية"(١٦٣٠-١٩٧٧) فى تاريخ الكومونولث لولاية ماساشوستس، تحرير ألبرت بوشنال هارت، مجلد ٥ (نيويورك: تاريخ الولاية، ١٩٢٧)، ١، ٢٧٢ .

٣- إنكريس ماثر، شهادة العديد من العادات الخرافية التى يمارسها البعض الآن فى نيو إنجلند (لندن، ١٦٨٤)، ١٤ .

٤- إنكريس ماثر، سهم ضد الرقص الدنى واللا أخلاقى المأخوذ عن ترنح الكتاب المقدس(بوسطن، ١٦٨٤)، ١٤ .

٥ - بروس سى. دانيال، أداء البرويتانيين: الفراغ وإعادة الإبداع فى نيو إنجلند الاستعمارية، ٥٤، ٥٩ .

٦- المرجع نفسه، ٥٤، ٥٩.

٧- "خطابات صمول سويل" ، مجموعات الجمعية التاريخية لماساشوستس، سلسلة السادسة (١٨٨٨)، ١١، ٢٩-٣٠ .

٨- جوج ب . بريان، التشريعات المسرحية الأمريكية: ١٦٠٧ : ١٩٠٠ (ميتشجان ف ج: دار نشر سكاركرو، ١٩٩٣)، ١٢ - ١٦.

٩- كارل وچيسكا بريدنبوج: متمردون وسادة: فيلادلفيا فى عصر فرانكلين (نيويورك: رينال هبيتشكوك، ١٩٤٢) ٢. .

١٠- مقتبسة من برايان، التشريعات المسرحية الامريكية، ٧ .

١١- مقتبسة من المرجع نفسه، ٧ .

١٢. بول جودسون ليتل، "إعادة إبداعات للمسرح: فرچينيا، ماساشوستس وبنسلفانيا، ١٦٦٥- ١٧٩٣"، رسالة دكتوراه من جامعة سيراسيوس، ٩٦٩، ١٤٠-١٤٨ .

١٣- هنرى ستيل كوماجار، إمبراطويرية العقل (نيويورك: دار نشر انكور، ١٩٧٧)، ١٦ .

١٤- بردنبوج وبردنبوج، متمردين وسادة ٧٦ .

١٥- المرجع نفسه، ١٤٦-١٧٨ .

١٦- توماس كلارك بولاك، مسرح فيلادلفيا فى القرن الثامن عشر (نيويورك: نشر جرينوود، ١٩٦٨) ٤-٧ .

١٧- مقتبسة من وليام كلاب، سجل لمسرح بوسطن (نيويورك: بنيامين بلوم، ١٩٦٨) ٢-٣ .
١٨- المرجع نفسه، ٢ .
١٩- ليتل، "ردود أفعال على المسرح"، ٥٠-٥٥ .
٢٠- هوج. ف. رانكين، "المسرح فى أمريكا المستعمارية"(شابل هيل: دار نشر جامعة شمال كارولينا، ١٩٦٥)، ٦٢ .
٢١- وليام دونلوب، "تاريخ المسرح الامريكى" (نيويورك: ج.ج. هاربر، ١٨٣٢) ٧٤.
٢٢- بنسلفانيا جازيت، ١٩ مارس، ١٧٥٤ .
٢٣- بنسلفانيا جازيت، ٢٦ مارس، ١٧٥٤ .
٢٤ - بنسلفانيا جازيت ٢٥ أبريل ١٧٥٤ .
٢٥- ليتل، "ردود أفعال على المسرح،١٥٥- ١٥٦ .
٢٦- نيويورك ميركرى، ٦ نوفمبر و ١١ ديسمبر ١٧٥٨ .
٢٧- بنسلفانيا جازيت، ٥ يوليو، ١٧٥٩ .
٢٨- ليتل، "ردود أفعال على المسرح، ١٥٧- ١٥٨ .
٢٩- بولاك، "مسرح فيلادلفيا، ١١ .
٣٠- ب. و. برون، "المسرح الإستعمارى فى نيوإنجلند"، نشرة خاصة للجمعية التاريخية فى نيويورك، ٧٦ (يوليو ١٩٣٠)،٧ .
٣١- رانكن، "المسرح فى أمريكا الاستعمارية"، ٩٣-٩٤ .
٣٢- برون، "المسرح الإستعماريى"، ٩-١١ .
٣٣- ويماں جازيت، ٢١ ديسمبر ١٧٦١ .
٣٤- نيويورك ميركرى، ٢٨ ديسمبر ١٧٦١ .
٣٥- مقتبسة من برون، "المسرح الإستعمارى، ٢٠ .
٣٦- المرجع نفسه، ٢١- ٢٢؛ رانكن، "المسرح فى أمريكا الاستعمارية،١٧ .
٣٧- چورج سى.د. أوديل، "حوليات مسرح نيويورك"،المجلد ١٥ (نيويورك: دار نشر جامعة كولومبيا، ١٩٢٧)، ١، ٩٥ .
٣٨- دوجلاس ماكديرمو، "الكيان والإدارة فى المسرح الأمريكي" فى "تاريخ كمبردج للمسرح الامريكي" ترير"دون ب. ويلموث وكريستوفر بيجسباى، المجلد ٣ (نشر جامعة كمبردج، ١٩٩٨)، ١، ١٨٨- ١٨٩ .
٣٩- "وقائع بنسلفانيا والمعلن العالمى"، فبراير ٢-٩، ١٧٦٧ .
٤٠- وقائع بنسلفانيا والمعلن العالمى"، مارس ٢-٩، ١٧٦٧ .
٤١- "وقائع بنسلفانيا والمعلن العالمى"، مارس ٢٣-٣٠، ١٧٦٧ .
٤٢-جوردون وود، مجد أمريكا المتصاعد"(١٧٦٠ - ١٨٢٠) بوسطن: دار نشر الجامعة الشمالية، ١٩٩٠)،٥ .
٤٣- المرجع نفسه، ٥- ٦ .
٤٤- المرجع نفسه، ٢٠ .
٤٥-"وقائع بنسلفانيا والمعلن العالمى"، فبراير ٩- ١٦، ١٧٦٧ .
٤٦- بنسلفانيا جازيت، ٣٠ ابريل ١٧٦٧ .

٤٧- وقائع بنسلڤانيا والمعلن العالمى"، ٢٦ يناير - ٢ فبراير، ١٧٦٧ .

٤٨- بنسلڤانيا جازيت،٣٠ ابريل ١٧٦٧ .

٤٩- بولوك، مسرح فيلادلفيا، ١٠٠- ١٠١ .

٥٠- فى الجنوب، بدأت فرقة أخرى وهى فرقة فرچينيا التى كان وليام فيرلبنج يرأسها فى تقديم مسرحيات فى نورفوك، فرچينيا فى يناير ١٧٦٨، رانكين المسرح فى أمريكا الاستعمارية، ١٤ .

٥١- المرجع نفسه، ١٨٧ .

٥٢- جارد برون، "المسرح فى أمريكا خلال الثورة، (كمبردج، المملكة المتحدة ونيويورك: نشر جامعة كمبردج، ١٩٩٥) ٥٨ .

٥٣- أوديل :جوليات مسرح نيويورك، ١، ١٤٨ .

٥٤- مقتبسة من بول ليكستر فورد، واشنطن والمسرح (نيويورك: بورت فرانكلين ١٨٩٩، ١٩٧٠)، ٢٦- ٢٧ .

٥٥- مقتبسة من براون، المسرح فى أمريكا، ٦٣ .

٥٦- بولاك، مسرح فيلادلفيا، ٤١- ٤٣ .

٥٧- المرجع نفسه، ٤٤ .

٥٨- كارل فان كوسرو "مع العرض"، رسالة دكتوراه، جامعة إنديانا، ١٩٥٩، ٢١١ .

٥٩- المرجع نفسه، ٢١١ .

٦٠- الإندبندنت جازيت أو وقائع الحرية"، ١ نوفمبر، ١٧٨٨ .

٦١- فيدرال جازيت"، ١٧ فبراير، ١٧٨٩ .

٦٢- الإندبندنت جازيت أو وقائع الحرية"، ٦ مارس ، ١٧٨٩

٦٣- النظام الأساسى عامة، مجلد ٧١١١ x ١٨٤٠؛ فيدرال جازيت، ٢٨ فبراير ١٧٨٩ .

٦٤- خطاب چوزيف T-sd- Le، فى مجلس النواب" يونيو ١٧٦٧ .

٦٥- كولومبيان سنتينال، ٢٦ أكتوبر، ١٧٩١ .

٦٦- كولومبيان سنتينال، ٩ نوفمبر،١٧٩١ .

٦٧- كولومبيان سنتينال، ٢٦ نوفمبر، ١٧٩١ .

٦٨- كولومبيان سنتينال، ٣ ديسمبر، ١٧٩١ .

٦٩- كولومبيان سنتينال، ٧ يناير، ١٧٩٢ .

٧٠- جون جارديز، خطاب قدم أمام مجلس النواب ولاية ماساشوستس فى ٢٦ يناير ١٧٩٢ عن موضوع تقرير اللجنة المكلفة بدراسة ملائمة إلغاء القانون ضد العروض المسرحية فى هذا الكومونويلث. بوسطن ١٧٩٢، vii- ix .

٧١- كلاب، "سجل مسرح بوسطن"، ٦ .

٧٢- المرجع نفسه.

٧٣- كلومبيان سنتينال، ٨ سبتمبر، ١٧٩٢ .

٧٤- لورين ك. روف، "چوزيف هاربر ومسرح بورد آلى فى بوسطن، ١٧٩٢- ١٧٩٣، جريدة المسرح التربوى، ٢٦ (مارس ١٩٧٤)، ٤٨.

٧٥- كلاب، "سجل مسرح بوسطن"، ١٢.

٧٦- روف، "چوزيف هاربر"، ٥٠ .

٧٧- ماريلن وود هيل، "المحافظون على أخواتهم"الدعارة فى مدينة نيويورك ١٨٣٠-١٨٧٠ (بيركلى: دار نشر جامعة كاليفورنيا)، ١٩٩ .

٧٨- سين ويلنتز، تغنى بالديمقراطية: مدينة نيويورك وصعود الطبقة العاملة الأمريكية (نيويورك: دار نشر جامعة اكسفورد ١٩٨٤)، ٤. ريتشارد بوتشى، صنع الجماهير الأمريكية: من المسرح إلى التليفزيون، ١٧٥٠ - ١٩٩٠) دار نشر جامعة كمبردج، ٢٠٠٠)، ٢٥ .

٧٩- نيويورك إفينتج بوسطن، ١٧ يونيو، ١٨٢٦، مقتبسة من بيتر چورچ بوكلى، "إلى دار الأوبرا" رسالة دكتوراه غير منشورة من جامعة ولاية نيويورك فى ستونى بروك، ١٩٨٤، ١٥١ .

٨٠- لوك سانت، "حياة وضيعة" (نيويورك: فارار رشتراوس وچيروكسى، ١٩٩١)، ٧٤ .

٨١- بوتشى، "صنع الجماهير المسرحية"، ٤٧-٤٩ .

٨٢- بوتشى، "دار الأوبرا"، ٨٣ .

٨٣- انقسمت مدينة نيويورك ثلاثة أقسام بين عامي ١٨٢٥ و ١٨٥٠ تتراوح من ١٥٦ر٠٠٠ إلى ٥١٥ر٠٠٠ . وتغيرت ملامحها أيضًا، من ميناء رئيسى مواطنيه من مواليد نفس المكان إلى مدينة أكثر من نصف سكانها قد ولدوا خارجها. وبالرغم من ذلك، كانت الجالية الأيرلندية هى أكثر الجاليات المهاجرة عددًا. ومن عام ١٨٣٨ إلى عام ١٨٤٤. كان ٢٠٠ر٠٠٠ ايرلندي قد أبحر إلى الولايات المتحدة. وخلال سنوات المجاعة (١٨٤٥-٥٥)، وصل مليون ونصف أيرلندي إلى أمريكا. وكان معظمهم يفتقر إلى مهارات التسويق وكانوا عاطلين معوزين وروماني كاثوليك. كيربى أ. ميلر، المهاجرون والمنفيون: أيرلند والخروج الأيرلندى إلى شمال أمريكا (نيويورك: نشر جامعة أكسفورد، ١٩٨٥)، ١٩٩ و ٢٩١، إدوارد ك. سبان ميتروبولس الجديد: مدينة نيويورك، ١٨٤٠-١٨٥٧ (نيويورك: نشر جامعة لكولومبيا، ١٩٨١)، ١٤٨ .

٨٤- بريان، التشريعات المسرحية الأمريكية، ١٠١ .

٨٥- المرجع نفسه ٦٠-٦٣ .

٨٦- روبرت س. آلن، ثلاث أشياء جميلة (شابل هيل: نشر جامعة شمال كارولينا، ١٩٩١)، ٧٣ .

٨٧- بروس ماكنتش، "مضمون المسرح الأمريكي"، من تاريخ كمبردج للمسرح الامريكى،١٦٢،١٦١،١ .

٨٨- مقتبسة من بلوفورد آدمز،بلوريبوس بارتوم: العارض العظيم وصناعة ألولايات المتحدة، الثقافة الشعبية (مينوبوليس: نشر جامعة مينوسوتا، ١٩٩٧) ٩٩ .

٨٩- مقتبسة من المرجع السابق، ١٨٨ .

٩٠- نيل هاريس، هامبرج: "فمن ب.ت.بارنوم (نشر جامعة شيكاجو، ١٩٧٣)، ٢٠٥-١٠٦ ب ت. آلستون برون، تاريخ مسرح نيويورك (نيويورك: بنجامين بلوم، ١٩٦٤)، ٧١-٧٣ .

٩١-آلان، جمال مرعب، ٦١ .

٩٢- مقتبسة فى بروكسى ماكنمارا: "كونجرس الأشياء العجيبة": صعود وهبوط متحف ديم، "جولية جمعية إمرسون، ٢٠ (١٩٧٤)، ٢٢٠ .

٩٣- كلويا چونسون، تلك الدرجة الثالثة المذنبة: الدعارة فى المسارح الأمريكية فى القرن التاسع عشر، "الحولية الأمريكية، ٢٧ (١٩٧٥)، ٥٧٨-٥٧٩، من القراءة دراسة شيقة عن هذا الموضوع وكذلك ديناميكية وتكوين الجمهور انظر روز مارى :. بانك، ثقافة المسرح فى أمريكا، ١٨٢٥ -١٨٦٠ (نشر جامعة كمبردج، ١٩٩٧).

٩٤- برون، تاريخ مسرح نيويورج، ١١٢٥.

٩٥- المحرر، ٩ سبتمبر،١٨٥٣ .

٩٦-. نيويورك أتلس، ١٦ أكتوبر، ١٨٦٣ .

٩٧- آلان، جمال مرعب، ٧٣ .

٩٨- المرجع نفسه، ٧ .

٩٩- المرجع نفسه، ١٣ .

١٠٠- نيويورك تايمز، ٢٩ سبتمبر، ١٨٦٨، ٤ .

١٠١-. نيويورك تايمز، ١ أكتوبر، ١٨٦٨، ٦ .

١٠٢- آلان جمال مرعب،١٥.

١٠٣- نيويورك تايمز، ٨ نوفمبر، ٤،١٨٦٨ .

١٠٤- آلان، جمال مرعب، ١٧.

١٠٥- ريتشارد جرانت ويت "عصر الهزل" چالكس، ١٨٦٩ أغسطس، ٢٥٦ .

١٠٦- نيويورك تايمز، ١٥ مايو، ١٨٦٩، ٥ .

١٠٧- أوليف لوجان، ما يتعلق بالنساء والمسرح" (نيويورك: كارلتون، ١٨٦٩) ١٢٨-١٣٦ .

١٠٨- آلن. جمال مرعب، ٤٥ .

١٠٩- لوجان. "ما يتعلق"، ١٣٥ .

١١٠- آلان، "جمال مرعب"، ١٢٦-، ١٢٧

١١١- تشارلز جلوويت ترومبل، "أنتونى كومستاك، الهارب" (نيويورك: فلمنج هـ. شركة ريفل، ١٩١٣)، ٥٢ .

١١٢- ولتر كندريك، "المتحف السرى: العرى فى الثقافة الحديثة(نيويورك: نشر فايكنج، ١٩٨٧)، ١٣٢- ١٣٣ .

١١٣- أنتونى كومستاك، شراك للشباب' _نيويورك: فنك ووجنال، ١٨٨٣) . xi

١١٤- دعا سنجر إلى الولايات المتحدة فى منتصف أكتوبر من نفس العام. وكانت التهم التى واجهتها قد اسقطت فى ١٨ فبراير ١٩١٦. وبهذا الوقت كان كومستاك قد مات وهرب من المهانة. كندريك، المتحف السرى، ١٥٠- ١٥٥ .

١١٥- المرجع نفسه، ١٤٤- ١٤٥ .

الفصل الثانى

بنات سيئات وشبابا أقوياء وتغيير الحرس

١- قدم راندى كالبيك فى بحثه الأخير دراسة وافية للهجمات الصحفية على أولجا نيثرسول وربطها برغبة الصحافة السوداء فى زيادة التوزيع. كتب راندى كالبيك "انتصارات فنية: كيف تغلب المسرح الشرعى على جمهور مدينة نيويورك لفرض رقابة على "سافو" عام ١٩٠٠ ومهنة السيدة وارن عام ١٩٠٥ وعروض أخرى عام ,١٩٢٧ رسالة دكتوراه غير منشورة، جامعة توفتس. ١٩٩٨ .

٢- "نيثرسول متهمة"، نيويورك صن، ٢٣ مارس، ١٩٠٠ .

٣- چون د إميليو. و إستيلا , ٧ فريمان، مسائل حميمة: تاريخ الحياة الجنسية فى أمريكا (نيويورك: هاربر و رو، ١٩٨٨)، ١٤١ .

٤- داڤيد ج. بيڤار، حملة النقاء: الأخلاق الجنسية والسيطرة الاجتماعية، ١٨٦٨ - ١٩٠٠) ستبورت، س ت: نشر جرينوود، ١٩٧٣)، ١٥٨ .

٥- د. إميليو وفريمان، "مسائل حميمة". ١٤٣ .

٦- باربرا ميل هوبسون، "فضيلة صعبة: سياسة الدعارة وحركة الإصلاح الأمريكية" (نيويورك: باسك بوكس، ١٩٨٧)، , ٦٤٦٥

٧- المرجع نفسه، ٩٤ .

٨- دعمت العقوبات المفروضة على الرجال المشتغلين بالدعارة فى مدنية نيويورك بوضوح هذا المعيار المزدوج. فى وقت متأخر مع العشرينيات من القرن العشرين، لم يكن النظام يوجه أى تهمة للرجال المشتغلين بالدعارة. فقد كان يفرض عليهم غرامات وأحكام بالسجن أبسط من شريكاتهم من النساء.

٩- ويلو جباى سيروس وترمان، "الدعارة وكبحها فى مدنية نيويورك، ١٩٠٠- ١٩٣١ (نيويورك: نشر AMS، ١٩٦٨)، ٧١-٧٧ .

١٠- فى الحقيقة، كانت المرأة الحامل غي المتزوجة تواجه تحيزات لا يمكنها التغلب عليها. فقد كانت الخادمات والعاملات فى المصانع يتعرضن للفصل على حد سواء لأن ظروفهن تفرض نوعًا من الشك على الاستقامة الأخلاقية لمكان العمل وكانت المؤسسات الخيرية تنكر عليهن حق المساعدة، وفى فترة، كانت معظم النساء تلدن فى المنازل، كانت المؤسسة الوحيدة التى كانت لديها رغبة فى تقديم العون فى حالة الولادة هى بيوت الذكاه أو المؤسسات العامة. كانت كلاهما الملجأ الأخير الذى تلجأ إليه النساء الفقيرات. هوبسون، "فضيلة صعبة"، ٧٢ .

١١- داڤيد جريمستيد، "الكشف عن الميلودراما"، (بيركلى: نشر جامعة كاليفورنيا، ١٩٨٧)، ١٧٢ .

١٢- مقتبسة من آرثر هوبسون كوين، "تاريخ الدراما الأمريكية من الحرب الأهلية إلى اليوم (نيويورك: آبليتون - ستشرى - كروفتس، ١٩٣٦)، ٤٤- ٤٥ .

١٣- مقتبسة من "سافو مدانة من محكمة النقاد"، نيويورك ورلد. ٧ فبراير، ١٩٠٠ .

١٤- ممثل المدينة ماكسويل يُحذر أولياء الأمور والمدرسين"، نيويورك ورلد، ١٩ فبراير، ١٩٠٠ .

١٥- "سافو - جنة النساء بمشاهدة مسرحية ميزسول"، نيويورك ورلد، ١٨ فبراير، ١٩٠٠ .

١٦- د. نيويل هيلز يرصد طاعون سافو" ، نيويورك ورلد، ١٩ فبراير، ١٩٠٠ .

١٧- د إميليو وفريمان، "مسائل حميمية"، ١٧٦- ١٧٧ .

١٨- المرجع نفسه، ١٣٠-١٣٣ و ١٦٧ .

١٩- "سافو تثير الإحساس بالشفقة المزرية"، نيويورك ورلد، ١٤ فبراير، ١٩٠٠.

٢٠- "سافو فى ولاك"، نيويورك تايمز، ٦ فبراير، ١٩٠٠ .

٢١- "الشرطة توقف سافو"، نيويورك صن، ٦ مارس، ١٩٠٠ .

٢٢- "طاعون سافو ينتشر على نطاق واسع"، نيويورك ورلد، ١٨ فبراير، ١٩٠٠.

٢٣- "مسرحية سافو أخرى أسوء من الأولى"، نيويورك ورلد، ٢١ فبراير، ١٩٠٠.

٢٤- "هذه المسرحية، سافو لا يستحق شئ"، نيويورك ورلد، ٢٤ فبراير ، ١٩٠٠.

٢٥- بيرلسك لسافو"، نيويورك تريبيون، ٩ مارس، ١٩٠٠. "هجاء طلبة كولومبيا على سافو"، نيويورك ورلد ٢٣ فبراير، ١٩٠٠ .

٢٦- آدل هيلر ولويس رودنيك. تحرير ١٩١٥: "اللحظة الثقافية" (نيو برونويك، نيوجيرس": جامعة روتجرز، ١٩٩١)، ٧٠-٧١ .

٢٧- "هل تهم كاردينال جيونز حقيقية؟ "نيويورك ورلد، ١١ فبراير، ١٩٠٠ .

٢٨- "فى مسرحية ومع الممثلين"، نيويورك تايمز، ٢٥ فبراير، ١٩٠٠ .

٢٩- "زازا وسافو وتعاون غير محدود، نيويورك تريبيون، ١١ نوفمبر، ١٩٠٠ .

٣٠- "سوف يفسد الشباب، تعلن الآنسة هارت"، نيويورك ورلد، ٦ فبراير، ٩٠٠. .

٣١- "أشكر النساء وسوف يتبعهم الرجال"، نيويورك ورلد، ١٨ فبراير، ١٩٠٠. وخلال أيام نشرت صحيفة ورلد بيانًا موقعًا من مدرسات يطالبن بان يتم كبح "طاعون سافو".

٣٢- "القبض على نيثرسول"، نيويورك صن، ٢٢ فبراير، ١٩٠٠ .

٣٣- "بيان د. أستون"، نيويورك تايمز، ٧ مايو، ١٩٠٠ .

٣٤- "نيثرسول فى سافو"، نيويورك صن، ١٨ أبريل، ١٩٠٠ .

٣٥-"برنامج سافو"، مسرح كولومبيا، بروكلين، نيويورك، يناير ١٩٠١، ملف، مجموعة مسرح بيض روز.

٣٦- أصبحت أولجا ثيزرسول بالفعل محامية فى قضايا صحة الأطفال ونشطة نسائية متحمسة تظهر فى العديد من المناسبات مع المدافع البريطانى الشهير عن قضايا المرأة كريستابل بانكورست. ومع إندلاع الحرب العالمية الأولى. تقاعدت بشكل دائم من المسرح لتصبح ممرضة . ماتت فى إنجلترا عام ١٩٥١ ولم تكن قد تزوجت. توفيت أولجا نيثرسول عن عمر يناهز الثمانين"، نيويورك تايمز، ٩ فبراير، ١٩٥١ .

٣٧- برنارد شو يعترض على قانون الحرية"، نيويورك تايمز، ٢٦ سبتمبر، ١٩٠٥، I .

٣٨- كومستاك يجيب على شو"، نيويورك تايمز، ٢٨ سبتمبر، ١٩٠٥، ٩ .

٣٩- "ملاحظات على الإلهام الديمقراطى"، نيويورك تايمز، ١ أكتوبر، ١٩٠٥، III، ٩ .

٤٠- مقتبسة من "هل برنارد شو معادى للأخلاق؟" الأدب الحالى، ٣٩ (أكتوبر ١٩٠٥)، ٥٥١- ٥٥٢ .

٤١- تطبيق شيكاجو لقانون كومستاك"، نيويورك تايمز، ٦أكتوبر ، ١٩٠٥ .

٤٢- لم يستخدم شو كلمات مثل جنس أو بيوت دعارة او دعارة فى مسرحية أبدًا. ولو كان قد استخدمها فسوف يتطلب هذا تدخل الرقابة.

٤٣-"كومستاك فى المعركة مرة أرى" نيويورك تايمز، ٢٥اكتوبر، ١٩٠٥، I .

" .44ان يشاهد كومستاك مسرحية بنارد شو"، نيويورك تايمز فى ٢٦أكتوبر ١٩٠٥، العدد ٩. كان قانون الإباحية فى الولايات المتحدة يقوم لدرجة كبيرة على القرارا الشرعى الإنجليزى الذى كان يُعرف كـ Regine V.Hicklin (1868) . كان من أبرز صفاته كونه إخبارا يُقر بأن إذا ما كان ممكنًا الحكم على أى جزء، حتى وإن كان فقرة صغيرة، على أنه يتجه نحو "إفساد الأخلاق أو تحريف" عقل حساسا أو قابل للتأثر، يصبح العمل كله إباحيًا إذن ويمكن شرعيًا فرض رقابة عليه.

٤٥- "مسرحية شو الجديدة عل مسرح نيو هيفن"، نيويورك تايمز، ٢٩ أكتوبر، ١٩٠٥، I.

٤٦- مارو سوف يشاهد مسرحية شو هنا"، نيويورك هيرالد، ٢٩ أكتوبر ، ١٩٠٥، ٨ .

٤٧- مارى شو "مسرحيتى الغير أخلاقية: قصة أول عرض أمريكي لمسرحية مهنة السيدة وارن"، ماكلور ماجازين، أبريل، ١٩١٢، ٦٨٨ .

٤٨- "مسرحية شو غي مناسبة": هذا هو راى النقاد بالإجماع، نيويورك تايمز ٣١ أكتوبر، ١٩٠٥، ٩ .

٤٩- "مسرحية شو غير مناسبة،... نيويورك تايمز، ٣١أكتوبر، ١٩٠٥ .

٥٠- "مسرحية شو تبلغ أقصى حدود عدم اللياقة على شبة المسرح"، نيويورك هيرالد، ٣١ أكتوبر، ١٩٠٥،٣ .

٥١- مسرحية شو تتوقف: ألقى القبض على المدير"، نيويورك تايمز، ١ نوفمبر، ١٩٠٥،I .

٥٢- المرجع نفسه.

٥٣- نيويورك صن، ١ نوفمبر، ١٩٠٥، مقتبسة من مقدمة مسرحية "مهنة السيدة وارن".

٥٤- "لا تصلح مسرحية شو للعرض أمام الجمهور"، نيويورك هيرالد، ٧ يوليو، ١٩٠٦،٨ .

٥٥- مارى شو تلقى اللوم فى الحدث كله على ساسات نيويورك. كان وليام راند ولف هرتس يحاول خلع العمدة جورج ب ماكليلان. هاجمت أوراق هرتس مسرحية "مهنة السيدة وارن" فى محاولة يائسة لإظهار أن قاعة تامانى قد افسدت المسرح فى نيويورك. شو، "مسرحيتى الغير أخلاقية، ٦٨٩، ٦٩٢ .

٥٦-"ممثلى وسطن ينتقدون المسرحية: "داعر العالم الغربي"، بوسطن جلوب، نسخة الصباح، ١٧ أكتوبر ، ١٩١١، ٩ .

٥٧ - "ضريبة مزدوجة على بلايموث"، بوسطن هيرالد، نسخة الصباح، ١٧ أكتوبر، ١٩١١، ١٢ .

٥٨- "مستهتر فى ورطة"، بوسطن إفننج ترانسكريبت، ١٧ أكتوبر، ١٩١١، ١٣

٥٩-"لا يحتاج تهذيب"، بوسطن جلوب، نسخة المساء ١٧ أكتوبر، ١٩١١، ٦.

٦٠- "هدف المسرحية الأيرلندية"، نيويورك تايمز، ١٩ أكتوبر ، ١٩١١، ٢. "الممثلون الأيرلنديون لا يخشون الشغب"، نيويورك تايمز، ٢٦ نوفمبر، ١٩١١، ١٥.

٦١- "شغب فى المسرح حول مسرحية أيرلندية"، نيويورك تايمز، ٢٩ نوفمبر، ١٩١١، I .

٦٢- صفير واستياء من ممثلين أيرلنديين"، نيويورك تايمز، ٢٩ نوفمبر، ١٩١١، ٢ .

٦٣- "موافقة على المستهتر"، نيويورك تايمز، ٣٠ نوفمبر، ١٩١١، ١٣ .

٦٤-"صف المستهتر ، نيويورك تايمز، ٢٩ نوفمبر، ١٩١١، ١٠ .

٦٥-"مسرحية أيرلندية فى فيلادلفيا فى انتظار العرض" نيويورك تايمز، ١٦ يناير، ١٩١٢، ٨. "المزيد من حالات الشغب فى المسرح حيث تعرض مسرحية "المستهتر" نيويورك تايمز، ١٧ يناير، ١٩١٢، ٢. "إلقاء القبض على

الممثلين الأيرلنديين"، نيويورك تايمز، ١٨ يناير، ١٩١٢، ١٣ "على الأقل، أفضل من الشغب"، نيويورك تايمز، ١٩ يناير، ١٩١٢، ٤ "شو يصيب فيلادلفيا، نيويورك تايمز، ٢٠ يناير، ٩١٢، ٣ .

٦٦-"سالم فى عرض المستهتر"، نيويورك تايمز، ١٣ فبراير، ١٩١٣، ٣١.

٦٧- مقتبسة من إليزا أوبراين لوميز، "بنات الإيمان: أفكار جادة من أجل نساء الكاثوليك"، نيويورك: نشر نيكر بوكر، ١٩٠٥، XX .

٦٨- رابطة الدراما فى أمريكا"، الدراما، (فبراير ١٩١١)، ١٩،I .

٦٩-"سوزان دوفي وبرنارد شو ك. دوفي، "حُراس المسرح الأمريكي ١٩١٠- ١٩٤٠". جورنال الثقافة الأمريكية، ٦ (ربيع ١٩٨٣)، ٥٣ .

٧٠- "المسرح"، أمريكا، ٥ (٢ سبتمبر، ١٩١١)، ٤٨٨ .

٧١- المرجع نفسه.

٧٢- إصلاح المسرح" و "أمريكا ٨ (٢٨ ديسمبر ١٩٢) ، ٢٧٨ لم تكن كنيسة الرومان الكاثوليك هى الجهة الوحيدة التى أظهرت قلقًا من أن المسرح المعاصر يشكل تهديدًا لأخلاق المسيحيين. فقد بادر كل من المعمدانيون والأبرشيون برامج لحماية المؤمنين من التلوث. "رفع الحظر على المسرح"، ليترارى دايجست، ٤٦، (٢٦ أبريل، ١٩١٣)، ٩٥٢ .

٧٣- نشر فرانسيس بانكوك رسالة دكتوراه بعنوان "الكنيسة الكاثوليكية والمسرح فى نيويورك بين عامي ١٨٩٠" ١٩٢٠ من ، الجامعة الكاثوليكية فى أمريكا١٩٧٦- ١٤٩- . ١٥١ من المثير للدهشة أن لوميز لم يعتبر هذه الإستراتيجية بمثابة رقابة. فإذا رغب معظم المواطنون أن يحصلوا على حماية فى مواجهة العروض السوقية والقبيحة والحسية والمادية، فلن يكون أمام الدولة أى خيار آخر غير إقامة وسائل شرعية ورسمية لتحميهم من هذه العروض. شعر لوميز بالأمان تمامًا فى هذا المطلب لأن رقابة الدولة على السينما قد قامت فى بنسلفانيا بالفعل وأوهايو ميرلاند وكنساس وعشرات الولايات الأخرى تفكر فى الأمر.

٧٤- أول عرض لمسرحية إبسن "أشباح" فى نيويورك كان قبل "بضائع معطوبة" بعام. ومع ذلك، استمر تقديمه أربع عروض فقط.

٧٥- "تلك المسرحية الأخلاقية"، نيويورك تايمز، ٢ مارس، ١٩٣، III، ٦. كان بريوكس واعيًا جدًا بالمحرمات الصارمة التى أحاطت بمناقشة الموضوعات الجنسية والتى أدت أن حذف القضاء كلمات مثل "داعرة" و "جنس" و "شاذ". ففى خطاب قصير كتبه قبل أن يقدم عرضه، أكد لجمهوره أنهم لن يشعروا بالإحراج: "إن المسرحية لـ آلة معطوبة" لا تحتوى على أية مشاهد من شأنها أن تثير فضائح أو تصير الاشمئزاز وليس بها أى كلمة إباحية وأنه يمكن أن يشاهدها كل فرد، إلا إذا كان علينا أن نصدق أن الجهل والغبار ضروريان لتحقيق الفضيلة الأنثوية". يوجين بريكس، "بضائع معطوبة"، ترجمها چون بولوك فى "ثلاث مسرحيات لبريكس" (نيويورك: برينتانويوكس، ١٩١٣)، ١٨٦ .

٧٦-"مسرحية بريكس فى ٩ مارس"، نيويورك تايمز، ٨ فبراير، ١٩١٣، ١٣ .

٧٧- كما أشارت باربرا ميل هوبسون، إن مصطلح "الرقيق الأبيض" كان مضللاً. كان هناك أيضًا قدرًا كبيرًا من التجارة بالنساء الأسيويات والأفارقة فى الولايات المتحدة وأوروبا. هوبسون، "فضيلة صعبة"، ١٤٢ .

٧٨- ماري دي يونج، "المساعدة، إنى محتجزة كرهينة! قصة الرقيق الأبيض الخرافية لعصر التقدم"، جورنال الثقافة الأمريكية، ٦ (ربيع، ١٩٨٣)، ٩٧ ، د إميليو وفريمان، "مسائل حميمة"، ٢٠٩ .

٧٩- المرجع نفسه، ٢٠٨، أول حالة موثقة للرقيق الأبيض كانت فى ميتشجن عام ١٨٨٧ أو تضمنت العديد من العاهرات الذين قدموا خدماتهن إلى لومبرچاكس وبيفار، "حملة النقاء"، ١٣٥- ١٣٦ .

٨٠- كما أشارت كاثى بيس، سادت النساء ير المتزوجات من الطبقة العاملة والمولودات خارج البلاد وبنات المهاجرين قوة العمل النسائية. فبحلول عان ١٩٠٠، كانت ٨٠٪ من ٠٠٠ر ٣٤٣ وهو مجموع النساء اللاتى يتربحن من عملهن، كن من غير المتزوجات. كان تقريبًا ثلثهن بين سن الستة عشر والعشرين وحوالى ٦٠٪ من نساء نيويورك جميعًا فى هذه المرحلة العمرية كن يعملن فى أوائل القرن العشرين. وبنفس القدر من الأهمية ، أختلف الإطار الذى تعمل من خلاله هؤلاء النساء بصورة درامية عن الإطار الذى كانت تعمل من خلاله سابقاتهن فى العصر الفيكتورى. فقد قدمت الوظائف الجديدة فى المحلات الكبرى والمصانع الكبيرة والمكاتب بدائل للخدمة فى المنازل وإنتاج المنتجات المنزلية والعمل الشاق فى المحلات الصغيرة. غيرت فرص العمل هذه مصحوبة بانخفاض ساعات العمل العلاقة بين العمل ووقت الفراغ. فأصبح يُنظر إلى وقت الفراغ ويمارس مجال مختلف عن مجال العمل. فقد كان يعنى الاستقلال والمتعة والعلاقات الجنسية. كاثى بيسى المرأة العاملة ووقت الفراغ فى نهاية القرن فى نيويورك (فيلادلفيا: نشر جامعة تيمبل، ١٩٨٦)، ٣٤-٣٥ .

٨١- استخدم مصطلح مسرحيات "الرقيق الأبيض" للتحكم فى الحياة الجنسية للشابات المستقلات من النساء من قبل م. چوان ماكيرموت وسارا چ. بلاكستون فى "مسرحيات الرقيق الأبيض فى العشر سنوات الأوائل من القرن العشرين: الخوف من وقوع ضحية وسيطرة الاجتماعية للحياة الجنسية" ، دراسات فى تاريخ المسح، ١٦ (يونيو ١٩٩٦)، ١٤١- ١٥٦ .

٨٢- "دراما: قذارة على خشبة المسرح"، "الأمة"، ٩٧ (١١ سبتمبر، ١٩١٣)، ٢٤٦ .

٨٣- أمريكا، IX (٣٠ أغسطس،١٩١٣)، ٤٩٤: أمريكا X(١١أكتوبر،١٩١٣). ٢٠ . أمريكا. X (٢٠ ديسمبر، ١٩١٣)، ٢٦١ أمريكا، أحد أقوى أعضاء الكنيسة الكاثوليكية، أقام مجلة "الدراما" وهو عمود أسبوعى موجة حصريًا لفرض رقابة على ما يُعرف بمسرحيات غير نقية. استمر العمود لمدة عام.

٨٤- فى سيرته الذاتية، اعترف فيلر بأنه ومخرجه قد أضافا مشهد بيت الدعارة حتى يزيد عدد الحضور. بيارد فيلر، "المتعة التى حصلت عليها (نيويورك: بينال وهتشكوك، ١٩٤١، ٢١٣- ٢٦ .

٨٥- إباحية للإيجار"، "الأمة"، ٩٧ (١٨ ديسمبر، ١٩١٣)، ٥٨ .

٨٦- "الشرطة ربما تغلق عراق وشهوة"، نيويورك تايمز، ٧ سبتمبر، ١٩١٣، II،٣ .

٨٧- "المنادون بحق المرأة فى الانتخاب يوافقون على الإغراء"، نيويورك تايمز، ٧ سبتمبر، ١٩١٣، I.

٨٨- لإصدار تحذيرات لمديرى المسارح"، نيويورك تايمز، ٩ سبتمبر، ١٩١٣، .I

٨٩- المرأة واستقلالا المسرح"، نيويورك تايمز، ١٢ سبتمبر، ١٩١٣، ١٠ .

٩٠- "النساء يوافقن على العراك"، نيويورك تايمز، ١٥ أكتوبر، ١٩١٣،II .

٩١- الدفاع عن مسرحيات الشر الاجتماعي"، نيويورك تايمز، ١٣ أكتوبر، ١٩١٣، ٩ .

٩٢- "اهدى يوم فى حياتى السيدة بانكورست"، نيويورك تايمز، ٢٣ أكتوبر، ١٩١٣، ٧ .

٩٣- "القبض على ممثلة بوفق المسرحيات الآثمة" نيويورك تايمز، ١٠ ديسمبر، ١٩١٣، I .

٩٤- ألان دال "دار العبودية"، مجموعة مسرح بولى روز.

٩٥-"المرور"، شيكاجو إنتر أوشن، ٢٤ نوفمبر، ١٩١٣، ٩ .

٩٦-"مسرحيات سيئة"، نيويورك تايمز، ١٢ ديسمبر، ١٩١٣، ١٢ .

٩٧- تحرير برنز مانتل وجار يسون ب. شيرود، "أفضل مسرحيات الفترة من ١٩٠٩ : ١٩١٩ (نيويورك: دود وميد وشركتهما، ١٩٣٣)، ٥٣٩ .

٩٨- بروكس ماكنامارا، "شوبرت من برودواى" (نيويورك: نشر جامعة أكسفورد، ١٩٩٠)، ٦٥ .

٩٩- انظر ملاحظة رقم ٨٢ .

١٠٠- "مسرحيات بريكس..."، نيويورك تايمز، ٨ فبراير، ١٩١٥ .

الفصل الثالث

الشابات والمتعصبين

١- چورچ إ . مورى تحرير، "العشرينيات؛ المعابر والشابات والمتعصبين (إنجلوود كليفس، نيو جيرس" برينتك هول، ١٩٦٥)، ٣ .

٢- چيفرى بيرت، "أمريكا فى العشرينيات من القرن العشرين: تاريخ (نيويورك: تتش ستون بوكس، ١٩٨٣)، ٢٥ .

٣- المرجع نفسه، ٢٢٤ .

٤- روبرت ل . دوفوس، "عصر المسرحية"، الإندبتدنت، ٢٠ ديسمبر ١٩٤٢، ٥٣٩ .

٥- مقتبسة من لورين باريتز (تحري) ثقافة العشرينيات (نيويورك: بوبسي - ماريل، ١٩٧٠)، VIII .

٦- چورچ سانتيانا، "الشخصية والرأي فى الولايات المتحدة" (چاردن سيتى، نيويورك: دوبلداى أنكور، ١٩٥٦)، ٨٩ .

٧- ف. سكوت فتزجيرالد، "هذا الجانب من الجنة" (نيويورك: سى. سكريبز، ١٩٢٠)، ٢٨٢ .

٨- مقتبسة من لورين باريتز، تحرير "الحياة الجيدة: معنى النجاح الأمريكان من الطبقة الوسطى (نيويورك :هاربر ورد، ١٩٨٢)، ٥٩ .

٩-المرجع نفسه، ٦٧ .

١٠- باريتز، "ثقافة العشرينيات"، ٧٥، ٨٥ .

١١- هارلى إرماند، "القلق اليهودى يوم القيامة". صراع المجتمع ومعاداه السامية وإله الانتقام: حالة إباحية". مسح المسرح"، ٤٠ (مايو ١٩٩٩)، ٦٤ .

١٢- باريتز، "الحياة الجيدة"، ٦٨ .

١٣- "عصرنا عديم القوانين"، ليترارى دايجست، ٨ أكتوبر، ١٩٢١، ٣٠ .

١٤- د إميليو وفريمان، "أمور حميمية"، ٢٤٠ .

١٥- ماكنمارا، "شوبرت مدير برودواى"، ٩٦، آبى لوف، "المسرح الشرير" (نيويورك: فريدرك أونجر، ١٩٧٨)، ٥٠ .

١٦- رونالد وينسكوت، " جذب الرقابة للمسرح الشعبى: آاوودز تنتج مسرحية "شبة عذراء" لأفرى هوبوود"، دراسات فى تاريخ المسرح، ١٠ (١٩٩٠)، ١٢٨ .

١٧- بيرت، "أمريكا فى العشرينيات"، ٢٢٥- ٢٢٦ .

١٨- وينسكوت، "اجتذاب الرقابة"، ١٣١ .

١٩- الكسندر وولكوت،"المسرحية"، نيويورك تايمز، ١٩ أكتوبر، ١٩٢١، ٢٢ .

٢٠-"شبه عذراء"، فاريتى، ٢١ أكتوبر، ١٩٢١، ١٦ .

٢١- هـ. ذ. توريس، "شبه عذراء تحتاج إلى الرقابة"، نيويورك كوميرشال ١٩ أكتوبر، ١٩٢١، ٢ .

٢٢- "شكوى من شبه عذراء"، نيويورك تايمز، ٢ نوفمبر، ١٩٢١، ٢٢ .

٢٣- مقتبسة من ينسكوت،"اجتذاب الرقابة"، ١٢٤ .

٢٤-"الرقابة على المسرح قرينه، نائب الحملة على المسرح كما أدانت المحكمة "شبه عذراء"، فاريتى، ١١ نوفمبر، ١٩٢١، ٢٨ .

٢٥- وينسكوت، "اجتذاب الرقابة"، ١٣٥ .

٢٦-إدوراد دى جرازيا وروجر ك. نيومان، "الأفلام الممنوعة: السينما والرقباء والتعديل الأول (نيويورك: ر. ر نيومان بوكر، ١٩٨٢)، ١٥ .

٢٧-"شبه عذراء"، نيويورك تايمز، ٢٦ نوفمبر، ١٩٢١، ٨ .

٢٨- وينسكوت، "اجتذاب الرقابة"، ١٣٦ .

٢٩-"رفع حذر "شبه عذراء" نيويورك تايمز٤ يناير، ١٩٢٢، ٨ .

٣٠- وودز يكسب قضية "شبه عذراء" نيويورك تايمز٢١ فبراير، ١٩٢٢،١٨ . أشارت العدالة أيضًا إلى أن القرارات المتعلقة بمضمون الأفلام هى مسئولية مجلس مكلف من قبل الحكومة ويصدق عليه مجلس الشيوخ ولا يقوم به مسئول واحد.

٣١- وينسكوت، ""اجتذاب الرقابة"، ١٣٦ .

٣٢- "ضد الرقابة على المسرح"، " نيويورك تايمز٤ فبراير، ١٩٢٢، اجراء هام موجود بالفعل فى نيويورك. أقامت اللجنة رقابة على السينما للحكم على مضمون الأفلام عام ١٩٢١ .

٣٣-"المشى خلسة فى المسرح"، نيوريبيلك، ٢٩ (٧ ديسمبر، ١٩٢١)، ٣٣ .

٣٤- "أعادة نظر فى الليالي الأولى"، نيويورك تايمز، ا يناير، ١٩٢٢، TT، I .

٣٥- المسرح والرقابة"، الأمة، ١٨ يناير، ١٩٢٢، ٦٠ .

٣٦-"صراع ستراتون وبرادلى على أخلاقيات المسرح"، نيويورك تايمز، ١٣ فبراير، ١٩٢٢، I .

٣٧- ويليام ماكدو، "المسرح والقانون"، ساترادى إفنيخ بوست، ٢٨ يناير، ١٩٢٢، ٤٧ .

٣٨- دافيد ك.رود، "المحاكمة من قبل هيئة المحلفين: شكل بديل للرقابة المسرحية فى نيويورك، ١٩٢١- ١٩٢٥"، ثيز سرفس، ٢٦ (مايو ١٩٨٥)، ٥١ .

٣٩- كيير كرتهن، "يمكننا أن نطلق عليهم دائمًا بلغاريون" (بوسطن: دار نشر آليسون، ١٩٨٧)، ٢٦ .

٤٠-إردمان، "القلق اليهودى"، ٥٥ .

٤١- هايوود برون، "المسرحية الجديدة"، نيويورك ورلد، ٢١ ديسمبر، ١٩٢٢، ١٣.

٤٢-"رودولف سكيلد كروت يلمع فى إله الانتقام"، نيويورك صن، ٢٠ ديسمبر، ١٩٢٢، ٨ .

٤٣- "المسرحية"، نيويورك إفننج بوست، ٢٠ ديسمبر، ١٩٢٢ .

٤٤- آرثر هور نبلو، "السيد هورنبلو يذهب إلى المسرح"، ثيز مجازين، أبريل، ١٩٢٣، ٦٨ .

٤٥- إردمان، "قلق يهودى"، ٦٤ .

٤٦- مقتبسة من باريتز "ثقافة العشرينيات، ٧٨ .

٤٧-"لا أخلاقية مسرحية إله الانتقام: IIممثلون مدانون فى المسرحية "نيويورك ورلد، ٢٤ مايو، ١٩٢٣، I .

٤٨- أفضل من الرقابة"، نيويورك تايمز، ٢٥ مايو، ١٩٢٣، ٥ .

٤٩- إردمان، "قلق يهودى"، ٦٢ .

٥٠- "تحدى عاز، ذا تاشن، ٥ سبتمبر، ١٩٢٣، ٢٢٩ .

٥١- مقتبسة من كرتن، "أطلق عليهم بلغاريون"، ٣٨ .

٥٢- آرثر هورنبلو، "أولا بودريدا"، مجلة المسرح، يونيو ١٩٢٣، ٧ .

٥٣- جيمس س. ميتكاف، "هل الرقابة على المسرح ضرورية؟"، مجلة المسرح، ٢٨(نوفمبر ١٩٢٣)،٩ .

٥٤- جون سومز، "الصرف الصحى على خشبة المسرح"، مجلة المسرح، ٢٨(ديسمبر ١٩٢٣)، ٩ .

٥٥- المرجع نفسه، ١٠ .

٥٦- مقتبسة من آرثر جيلب وباربرا جلب، "أونيل"(نيويورك: هارير ورو ١٩٧٣) ٥٤٧- ٥٤٨ .

٥٧- المرجع نفسه ٥٥١- ٥٥٢ .

٥٨-"أونيل يدافع عن مسرحياته التى تدور حول الزنوج"، نيويورك تايمز، ١١ مايو، ١٩٢٤، X، I، II .

٥٩- جيلب وجيلب، "أونيل"، ٥٥٣ .

٦٠- "مقدمة كل أبناء الرب"، تقرأ بينما الأطفال الممثلون ممنوعون"، نيويورك ورلد، ١٦ مايو، ١٩٢٤ جيلب وجيلب، أونيل، ٥٥٣- ٥٥٥ .

٦١- المرجع نفسه، ٥٥٥.

٦٢- لم يتضمن عنوان المسرحية الاصلى علامة استفهام.

٦٣- مقتبسة فى برنارد هويت،"المسرح فى الولايات المتحدة(نيويورك: ماجرو- هيل، ١٩٥٩)، ٢٥٨ .

٦٤-

٦٥- وبعيدًا عن عرض "ثمن المجد"، هددت الشرطة إرك كارول بالقبض عليه إذا ما لم يقدم ملابس أكثر لفتيات الكورس فى مسحية "فانيتيز". رفض كارول بشدة أن يقوم بأى تعديلات فى الملابس. وأعلن أن عدد النساء اللاتى يتأرجحن على بندول وهن عرايا تقريبًا - لشن غير أخلاقيات ولا فاحشات. إنه فقط عرض لأجسام جميلة". عرض فى برودواى..." "قوانين هالان ضد مسرحيات برودواى الجديدة"، نيويورك تايمز، ٢٤ سبتمبر، ١٩٢٤، " .Iالشرطة تفرض الرقابة على مسرحيات برودواى"، نيويورك تايمز، ٢٥ سبتمبر، ١٩٢٤، ٢٢ "عروض برودواى تتعرض لمطاردة من الشرط" نيويورك تايمز(٢٥ سبتمبر، ١٩٢٤،I .

٦٦- الشرطة تفرض الرقابة..."، نيويورك تايمز ٢٥ سبتمبر، ١٩٢٤ .

٦٧-"السلاح والرضيع"، نيويورك، ١٥ أكتوبر، ١٩٢٤، ١٦٠ .

٦٨- بارنز مانتل،"أفضل مسرحيات الفترة من ١٩٢٤- ١٩٢٥(بوسطن: سمول ومايناردر وشركتهما ١٩٢٥)، ٦٠٨ .

٦٩-"رجل دين فى المسرح ينتقد ما يُقدم"، نيويورك تايمز، ٥ ديسمبر، ١٩٢٤، ٢٩ .

٧٠- فرد نيبلو، "مسرحياتأونيل الجديدة تغرق إلى اعماق بعيدة"، نيويورك مورنتج تلجرام، ١٢ نوفمبر ، ٩٢٤/١٠.

٧١- ستارك يونج، "آخر مسرحية ليوجين أونيل"، نيويورك تايمز، ١٢ نوفمبر، ١٩٢٤، ٢٠ .

٧- چوزيف وود كروتشى، "رب الجذوع"، نيشن، ٢٦ نوفمبر، ٩٢٤، ٥٧٨ .

٧٣- "رجال الدين يديدنون عدم أخلاقية المسرح"، نيويورك تايمز، ٢٣ فبراير، ١٩٢٥، ٥ . ربما كانت مشاكل مسرح نيويورك هى أكثر بين مشاكل المسرح التى حصلت على دعاية واسعة، لكن يبدو أن هيستريا الرقابة قد انتقلت إلى كل أرجاء البلاد. فبين السابع والسابع عشر من ذلك الشهر قام سيتسيناتى بتعين عضوًا تاسعًا فى المجلس الذى يقوم بتقييم المسرحيات. وقان فى الحال بإقرار نزع المئات من ملصقات الإعلانات التى تُعلن عن عرض شوبرت "العرض العابر" The Passing Show وذلك بناءً على شكوى من مجمع الكنائس. صوت مجلس رقابة فيلادلفيا من أجل إغلاق عرض "فانيتيز" لإرل كارول. حتى الكونجرس شارك فى الهجمة الصليبية حيث قدم ممثل ولاية ماساشوستس قرارًا فى المجلس لمعرفة إمكان إقامة رقابة لمقاطعة كولومبيا. وفى أبريل تظاهر رجال دين من نيوبدفورد وماساشوستس ضد عرض "رغبة تحت شجر الدر دار" وفى أكتوبر، رفض عمدة بوسطن السماح بعرض المسرحية فى المدينة. سيتسيناتى اخضع تسع مسرحيات للرقابة"، نيويورك تايمز، ١٣ فبراير، ٩٢٥، ١٩ "بان يسمع بعرض ملصقات العرض"، نيويورك تايمز، ١٧ فبراير، ١٩٢٥، ١٢ "كارول تُعرف الرقابة"، نيويورك تايمز ١٧ فبراير١٩٢٥، ١٣ "يسأل مراقب

المسرح فى واشنطن، نيويورك تايمز، ١٧ فبراير، ١٩٢٥، ٣ . "مظاهر كنائس بدفورد الجديدة"، نيويورك تايمز، ٢٣ أبريل، ١٩٢٥، ٢٣ . "رغبة تحت شجر الدر دار لن تقدم فى بوسطن"، نيويورك تايمز، ١٤ نوفمبر، ١٩٢٥، ١٦ .

٧٤- "بيلاسكو يعيد كتابة مسرحيتان بحلول الثلاثاء" نيويورك تايمز، ٢١ فبراير، ١٩٢٥، I .

٧٥- هيئة محلفى المسرح يُعلن عن عرضين نظيفين." نيويورك تايمز، ١٤ مارس، ١٩٢٥، ١٥ .

٧٦- الكاردينال يدين الاستقلالية على المسرح"، نيويورك تايمز، ١٦ مارس، ١٩٢٥، ٢١ .

٧٧- "مقاطعة المسرحيات الإباحية"، نيويورك، ١٦ مارس، ١٩٢٥، ٢١ .

٧٨-"المبشرون يهاجمون نظام هيئة محلفى المسرح"، نيويورك تايمز، ٢١ مارس. ١٩٢٥، ٢٣ .

٧٩- كرسى المحرر الغير مريح"، مجلة المسرح، ٤٢(يوليو ١٩٢٥)،٧ .

٨٠- ج. بروكس أتكنسون، "المسرحية"، نيويورك تايمز، ١٠ فبراير، ١٩٢٦، ٢ .

٨١- المرجع نفسه.

٨٢- "النيويوركر"، ذا بوكمان، ٦٣(ابريل ١٩٢٦)، ٢١٦ .

٨٣- لآرثر هورنبلو، "السيد هورنبلو يذهب للمسرح"، مجلة المسرح، ٤٣(ابريل، ١٩٢٦)، ١٥ .

٨٤- بورنز مانتال، "أفضل مسرحيات ١٩٢٦- ١٩٢٧" (نيويورك: دود وميد وشركتهما، ١٩٢٧)،٥٣٦ .

٨٥- ماريت هاميلتون، "ملكة المعسكر": مايا وست والجنس والثقافة الشعبية (لندن: دار نشر هربر كولينز، ١٩٩٥)، ٦٤ .

٨٦- چورج إلز وستانلى موسجروف، ومايا وست (لندن: روبنسون، ١٩٨٤) , ٧٨

٨٧- المرجع نفسه، ٦١ .

٨٨- هاميليون، "ملكة المعسكر"، ٤٥ .

٨٩- مقتبسة من ليليان سكليزل، تحرير، "ثلاث مسرحيات لمايا وست (لندن: نيل هيرن، ١٩٩٧)، ١٠ .

٩٠- المرجع نفسه، ١٠ .

٩١- "المسرح" ذانيو يوركر، ٨ مايو، ١٩٢٦، ٢٦ .

٩٢-"الجنس"، فاريتى، ٢٨ أبريل، ١٩٢٦، ٧٩ .

٩٣- إدوارد بوردو، "الأسيرة"، آرثر هورنبلو، ترجمة (نيويورك: دار نشر برنتانو، ١٩٢٦)، ١٤٥ .

٩٤- "الأسيرة من باريس"، نيويورك صن، ٣٠ سبتمبر، ١٩٢٦، ٢٨ .

٩٥- آرثر هورنبلو، "السيد هورنبلو يذهب إلى المسرح"، مجلة المسرح (ديسمبر ١٩٢٦)، ١٦ .

٩٦- چورج چين ناثان،"المسرح"، أمريكا ميركيرى، ١٩٢٧ مارس، ٣٧٣- ٣٧٤ .

٩٧-"العروض الأحداث الظاهرة فى برودواى" فارايتى، ٦ أكتوبر ، ١٩٢٦، ٧٥ .

٩٨-"لا تهدأ أيها العمدة! أبعد تلك المسرحيات الشريرة الآن حفاظًا على مستقبل المسرح"، نيويورك أمريكان، ٢٦ يناير، ١٩٢٧، قسم التحرير I .

٩٩- ماثيو وهنا جوز يفسون، "آل سمث: بطل المدن"(بوسطن" هوجتون مفلين ١٩٦٩)، ٢٦٦- ٢٦٩ .

١٠٠-"مشروع الرقابة على الدراما ينجرف"، نيويورك صن، ٢٧ يناير، ١٩٢٧ .

١٠١- فاريتى، ١٢ يناير، ١٩٢٧، ٣٧، هاميلتون، "ملكة المعسكر"، ٥٣ .

١٠٢- سكيلسل، ثلاث مسرحيات، ١٢٠ .

١٠٣- هاميلتون "ملكة المعسكر"، ٥٤ .

١٠٤- قام چون كولتون وكليمنس راندولف بعمل معالجة لمسرحية "مطر" عن قصة قصيرة لومرست موجام. تم افتتاح المسرحية فى ٧ نوفمبر ١٩٢٢ وكانت تُعد نموذجًا جيدًا للواقعية الحديثة. تقع أحداثها فى جزيرة "سى الجنوبية وتحكى علاقة امرأة منحرفة مع احد المبشرين. أختارها بورنز مانتل كواحدة من أفضل عشر مسرحيات فى ذلك الوسم. تم إحيائها فى سبتمبر . ١٩٢٤ مانتال ، أفضل مسرحيات ١٩٢٢- ١٩٢٣، ٢٩- ٧٤ وأفضل مسرحيات ١٩٢٤- ٢٥، ٤٤٣ .

١٠٥- "مسرحيات خارج المدينة"، فاريتى، ٢ فبراير، ١٩٢٧ .

١٠٦-"الشرطة مستعدة للإغارة على المسرح الذى يعرض مسرحيات قذرة"، فاريتى، ٩ فبراير، ١٩٢٧، ٣٤ .

١٠٧-"الشرطة تغير على ثلاث عروض" جنس وأسيرة رجل بكر. توقف الممثلين والمديرين، نيويورك تايمز، ١٠ فبراير، ١٩٢٧، I.

١٠٨- المسرحيات التى تمت الإغارة عليها تقدم على مسارح ممتلئة، نيويورك تايمز، ١٣ فبراير، ١٩٢٧، I

١٠٩- إيقاف فريق عمل "رجل بكر" استعدادًا لتقديمه للمحاكمة: مسرحيتان حتى الآن"، نيويورك تايمز، ١٥ فبراير، ١٩٢٧، I .

١١٠- إلقاء القبض على مؤلف رجل بكر مرة أخرى فى محاولة لإيقاف المسرحية"، نيويورك تايمز، ٢٢ فبراير، ٩٢٧، I .

١١١- إرسال ثلاث إلى السجن من عمل رجل بكر"، نيويورك تايمز، ٢٩ مارس، ١٩٢٧، I .

١١٢- خروج الأسيرة"، لكن المنتج الجديد سوف يتحدى الشرطة"، نيويورك تايمز، ١٧ فبراير، ١٩٢٧، I .

١١٣- التهمة القديمة ضد ليفريت"، نيويورك تايمز، ١٨ فبراير، ١٩٢٧، I .

١١٤- حارب لإنقاذ مسرحية "الأسيرة"، نيويورك هيرالد تريبيون، ١٩ فبراير، ١٩٢٧،I .

١١٥- مسرحية "الأسيرة" غير أخلاقية، قرر ماهونى"، نيويورك تايمز، ٩ مارس، ١٩٢٧، I .

١١٦- أداء الجنس: تحرك بتلقائية"، نيويورك تايمز، ٢١ مارس، ١٩٢٧، ٢١ .

١١٧-"الرقابة على المسرح تهزم سبع مسرحيات بعد المحاكمة"، نيويورك تريبيون، ٩ مارس، ١٩٢٧ .

١١٨- التخطيط لوضع قوة إغلاق المسارح فى أيدي المدينة" نيويورك تايمز، ١٨ مارس، ١٩٢٧،I.

١١٩- مجلس الشيوخ يُقر إغلاق المسرح" نيويورك صن، ٢٣ مارس، ١٩٢٧، I.

١٢٠- قانون إغلاق المسرح يفى بحاجة نستشعرها منذ زمن طويل"، نيويورك تايمز، ١٧ ابريل، ١٩٢٧، ٢٤ .

١٢١-"مستعدون لفرض قانون إغلاق جديد"، نيويورك تايمز، ٩ ابريل، ١٩٢٧، I.

١٢٢- إغلاق المسرحيات"، الأمة، ١٢٤ (٦ ابريل، ١٩٢٧)، ٣٦٠ .

١٢٣-"إدانة فريق عمل مسرحية "جنس" بتهمتين، ٢٢ يواجهون عقوبة السجن"، نيويورك تايمز و ١٦ أبريل، ١٩٢٧،I .

١٢٤- سجن مايا وست مع أثنين من المنتجين"، نيويورك تايمز، ٢٠ ابريل، ١٩٢٧، I.

١٢٥- الاستعداد لفرض قانون الإغلاق الجديد"، نيويورك تايمز، ١٩ ابريل، ١٩٢٧ ،.I

١٢٦- مايا وست ترتدى ملابس المصانع الرديئة"، نيويورك تايمز،١٢ابريل،١٩٢٧، ٢٩ .

١٢٧-"مايا وست ترحل من المصنع"، نيويورك تايمز، ٢٨ابريل،١٩٢٧، ٢٨ .

١٢٨- الكسندر وولكوت، "المسرح"، نيويورك ورلد، ٢٢فبراير، ١٩٢٨، ملف، مجموعة مسرح بيلى روز. لا يوجد ترقيم للصفحات.

١٢٩- ج. بروكسى أتكنسون،"المسرحية" ، نيويورك تايمز، ٢٢فبراير، ١٩٢٨، ملف من مسرح بيلى روز. لا يوجد ترقيم للصفحات.

١٣٠- جليرت جابر يال، "مايا، المسرحية التى أدت إلى عزوف الآلاف، تنحدر ببطئ إلى المدينة"نيويورك صن، ٢٢ فبراير، ١٩٢٨، ملف من مجموعة مسرح بيلى روز. لا يوجد ترقيم.

١٣١- چون أندرسون، "مايا على المسرح الكوميدى"، نيويورك جورنال، ٢٢ فبراير، ١٩٢٨، ملف من مجموعة مسرح بيلى روزز لا يوجد ترقيم.

١٣٢-"الرقابة تبلغعن العثور على مخالفات حتى تأخذ الشرطة موافقة اكبر"، نيويورك مورننج تلجراف، ٢٤فبراير، ١٩٢٨، ملف من مجموعة مسرح بيلى روز. لاترقيم.

١٣٣-"شوربرت ينتقل الى بار مايا من المسرح"، نيويورك هير الدترى بيون، ٢٦فبراير، ١٩٢٨. من ملف من مجموعة مسرح بيلى روز. لا ترقيم.

١٣٤-"التهديد باغلاق المسرح"، نيويورك ورلد، ٢ مارس، ١٩٢٨ ، ملف مجموعة مسرح بيلى روز. لا يوجد ترقيم.

١٣٥- هايوود برون، "بيدو لى"، كليفلاند نيوز، ٨ مارس، ١٩٢٨، من ملف من **مجموعة مسرح بيلى روز.** لا يوجد ترقيم.

١٣٦- هارين هـ. كلارك، " قانون الإلقاء فى نيويورك"، ١٨ دراما(ابريل ١٩٢٨) ،٢٠٠٠ .

١٣٧-"شوبرت أيد يطالب بالمنع فى الرابطة"، نيويورك ورلد، ٢٥ ابريل، ملف من مجموعة مسرح بيلى روز. لا يوجد ترقيم.

١٣٨- إنترلود وفولبون ينادون رو"، نيويورك تلجراف، ٢٥ ابريل، ١٩٢٨، ملف من مجموعة مسرح بيلى روز. لا يوجد ترقيم. كما حدث، كان فوليود يظهر فى رابطة المسرح. فإذا ما تمت إدانة مسرحيات چونسون، فى بما تفلسى رابطة المسرح.

١٣٩-"بانتون يوافق على إنترلود. والرابطة تجدد المسرحية"، نيويورك إفننج بوست، ١ مايو، ١٩٢٨، ملف من مجموعة بيلى روز. لا يوجد ترقيم.

١٤٠-"أو، عزيزي، هذا هو عرض مايا وست الجديد- أحصل على جزء منه وأبكى"، فاريتى، ١٩ سبتمبر، ١٩٢٨، ٤٦ .

١٤١- مقتبسة من كورتن، "أطلق عليهم بلغار يون"، ١٢٣- ١٢٤ .

١٤٢- وست تقوم بدور هودج بودج"، نيويورك تايمز، ٢ أكتوبر، ١٩٢٨، ٣٤ .

١٤٣-"المحكمة تجعل الشرطة تراقب مسرحية مايا وست"، نيويورك تايمز،٢ أكتوبر، ٣٢،١٩٢٨ .

١٤٤-"العمدة يتلقى مساعدة، الإغارة على العرض مرة أخرى"، نيويورك تايمز، ٤ أكتوبر، I،١٩٢٨

١٤٥- العمدة يتلقى مساعدة..." نيويورك تايمز، ٤ أكتوبر، ١٩٢٨ .

١٤٦- مقتبسة من كرتين، "أطلق عليهم بلغار يون"،١٣٦ .

١٤٧- مقتبسة من المرجع نفسه، ١٣٣ .

١٤٨-"سلاح مسرحى جديد فى عرض مايا وست"، نيويورك تايمز، ٢٩ مارس، ١٩٣٠، عرض أكروبات لهيئة محلفى مايا وست"، نيويورك تايمز، ١ ابريل، ١٩٣٠، ١٢ .

١٤٩-"هيئة محلفين تفشل فى الاتفاق على محاكمة مايا وست"، نيويورك تايمز، ٤ ابريل، ١٩٣٠، I

١٥٠- هيئة محلفى مايا وست تستحث الرقابة"، نيويورك تايمز، ١٦ ابريل، ١٩٣٠، ١٣ .

١٥١- "ألقاء عرض" انترلود" لأونيل من قبل العمدة، بوسطن ديلى جلوب، ١٧ سبتمبر، ١٩٢٩، " .Iالعمدة يرفض الالتماس بإلغاء وقف المسرحية. الرابطة تستمر فى حربها"، بوسطن هيرالد، ١٩ سبتمبر، ١٩٢٩، I.

١٥٢- كيف لرولو الصغير أن يحكم عقل بوسطن"، بوسطن إفننج تانسكريبت، ٢١ سبتمبر، ١٩٢٩، المجلة قسم، I.

١٥٣- رابطة المسرح مستعدة لمحاربة الحظر على أونيل"، بوسطن إفننج ترنسكريبت، ١٧ سبتمبر، ١٩٢٩، I.

١٥٤- تدخل غريب"، بوسطن هيرالد، ١٨ سبتمبر، ٩٢٩، ١٨ فى اليوم الذى أعلن فيه العمدة حذره، تم افتتاح العرض العاشر من مسرحية "فضائح" لجورج وايت فى بوسطن. عرضان حملا عنوان "فتيات الزنجبيل" و "فتيات شرقيات" كان يقدمان أيضًا. وظهرت إعلانات ومقالات فى بوسطن جلوب، ١٧ سبتمبر، ١٩٢٩ .

١٥٥-"إلى الأبد وإلى الأبد"، بوسطن جلوب، ١٨ سبتمبر، ١٩٢٩، ١٨ .

١٥٦-مقتبسة من "تدخل غريب"، بوسطن هيرالد، ١٨ سبتمبر، ١٩٢٩، ١٨ .

١٥٧-"المعركة حول المسرحية تذاع فى الراديو"، بوسطن جلوب ٢٠ سبتمبر، ١٩٢٩، " .Iالعمدة يرفض استئناف ..."، بوسطن هيرالد ، ١٩ سبتمبر، ١٩٢٩

١٥٨- "الكنائس تساند حذر نيكولاس"، بوسطن هيرالد، ٢٣ سبتمبر، ١٩٢٩، I.

١٥٩- ل. ج. راد كليف يصيب الأخلاق الجديدة"، بوسطن هيرالد، ٢٣ سبتمبر، ١٩٢٩، ٤ .

١٦٠-"رجل دين يصيب مراقبى بوسطن"، بوسطن هيرالد، ٢٣ سبتمبر، ١٩٢٩، ٤ .

١٦١-"مجموعة إصابات موجهة للدراما"، بوسطن هيرالد، ٢٣ سبتمبر، ١٩٢٩، ٤ .

١٦٢-"كونيسى سوف تشاهد "تدخل غريب"، بوسطن جلوب، ٢٥ سبتمبر، ١٩١٩، " I. هيئة محلفي المسرح سوف يمررون بعرض أونيل فى كوينسى"، بوسطن هيرالد، ٢٦ سبتمبر، ١٩١٩، I. منذ اللحظة التى أعلن فيها العمدة نيكولاس رفضه عرض "تدخل غريب". قدم ملاك المسارح من المناطق المحيطة اقتراحات باستضافة العرض. بالرغم من أن كميردج كانت هى الخيار الأول للرابطة، إلا أن عمدة كوين عَبر عن بعض الشكوك حول العرض.

١٦٣-"هيئة محلفى المسرح..."، بوسطن هيرالد، ٢٦ سبتمبر، ١٩٢٩.

١٦٤-"ماكارثى يحكم على "تدخل غريب"، بوسطن جلوب، ٢٦ سبتمبر، ١٩٢٩،٦ .

١٦٥- كوينزى تخلى الطريق للمسرحيات الممنوعة"، بوسطن جلوب، ٢٧ سبتمبر، ١٩٢٩، ٨ .

١٦٦- الرابطة تسرع بخططها من أجل افتتاح كوينزى"، بوسطن إفننج ترانسكريت، ٢٥ سبتمبر، ١٩٢٩، I .

١٦٧- رجال الدين فى كوينزى سوف يمنعون الحكم"، بوسطن إفننج ترانسكريت، ٢٦ سبتمبر، ١٩٢٩، I.

١٦٨-فضائل غريبة لتدخل غريب"، بوسطن جلوب ١ أكتوبر، ١٩٢٩ .

١٦٩-"إنس يصدق عليها ?حذف العديد من الأجزاء"، بوسطن جلوب، ١ أكتوبر، ١٩٢٩، I.

١٧٠- تفتيح مشروع القانون أكيد من أجل دراما أونيل"؛ استحسان ملحوظ" بوسطن هيرالد، ١ أكتوبر، ١٩٢٩، I.
١٧١- رحيل واستنكار ورواسب"، بوسطن إفننج هيرالد، ٢٥ أكتوبر، ١٩٢٩، ٨.

الفصل الرابع

١- جاشوا فريمان ونيلسون ليتسينستين وستيڤن برير، "من بنى أمريكا: العمال و اقتصاد الأمة وسياستها وثقافتها ومجتمعها، مجلدين(نيويورك بانثيون بوكسى، ١٩٩٢)، ١١، ٢١٨- ٢١٩ .

٢- المرجع نفسه، ٣١٩ .

٣- رسل لينز،"الجمهور الحى" تاريخ اجتماعي للفنون المرئية والأدائية فى أمريكا، ١٨٩٠- ١٩٥٠ (نيويورك: هربر ورو، ١٩٨٥)، ٤٢ .

٤- هويت، "المسرح فى الولايات المتحدة"، ٣٨٣ .

٥- هوارد توبمان، "صناعة المسرح الأمريكى(نيويورك: كوارد ماكين، ١٩٦٥)، , ٢١٠

٦-"ليسستراتا هنا بروح فكاهة واسعة"، نيويورك تايمز، ٦ يونيو، ١٩٣٠، ٢٠ .

٧-"الهجوم على عرض "فاشيتى" لكارول"، نيويورك تايمز، ١٠ يوليو،١٩٣٠، .I

٨- حملة الكاثوليك من أجل تنظيف المسرح، هجوم على مسرحيتين"، نيويورك تايمز، ١١ أغسطس، ١٩٣٠، I .

٩- استنكار سعى الكاثوليك لفرض الرقابة على المسرح". نيويورك تايمز، ١٦ أغسطس، ١٩٣٠، ٦ .

١٠-"آراء المخرج دكرى كردينال"، نيويورك تايمز، ١٤ أكتوبر، ١٩٣٠، ٦ .

١١-"مداهمة الشرطة لمسرحية فرانكى وجونى؛ القبض على خمسة عشر"، نيويورك تايمز، ١١ سبتمبر، ١٩٣٠،.I

١٢- فتيات سيئات، استدعاء فريق العمل"، نيويورك تايمز، ٢٠ سبتمبر، ١٩٣٠، ١٥ .

١٣-"مشروع قانون ماستك هالتز لمساعدة المسرح على التقدم"، نيويورك تايمز، ٨ مارس، ١٩٣١، ١٧ .

١٤-"مداهمة الشرطة لعرض كارول كعرض إباحى فى شيكاجو؛ وتقبض على ٢٩ من فريق عمل "كتاب الرسم"، نيويورك تايمز، ١٤ فبراير، ١٩٣١،.I

١٥- كيرماك يستعد لمنع مسرحيات فى شيكاجو"، نيويورك تايمز، ٢٩ ابريل، ١٩٣١، ٢٧ .

١٦-"ليسستراتا محجوزة لمسرح بتسبرج"، نيويورك تايمز، ٢٠ مارس، ١٩٣١، ٢٩ .

١٧-مداهمات للشرطة تغلق عرض ليسستراتا"، نيويورك تايمز، ٢٠ يناير، ١٩٣٢، ١٧ .

١٨، جين فولر، "جيمس الجميل"، (نيويورك :دار نشر فايكنج، ١٩٤٩)، ٣١٤، , ٣٢٥

١٩-"مؤتمر الرقابة"، نيويورك تايمز، ٥ يناير، ١٩٣٥، ٢٣ .

٢٠-"مداهمة عرض هزلى"، نيويورك تايمز، ٦ ابريل، ١٩٣٥، .II

٢١-إطلاق سراح فتيات فى عرض بعد المحاكمة"، نيويورك تايمز، ١٥ نوفمبر، ١٩٣٥، ٢١ . مسرحية هزلية تفوز بتصريح"، نيويورك تايمز، ٢٨ ديسمبر، ١٩٣٥، ١٧ .

٢٢-"مستوى سيء لعرض" "داخل الأبواب"، بوسطن ترانسكريت، ١٥ يناير، ١٩٣٦، .I

٢٣- وجهه نظر كاثوليكية حول عرض" داخل البوابات"، بوسطن ترانسكريت، ٢ فبراير، ١٩٣٥ . ملف "داخل البوابات من مجموعة مسرح هارفارد. لا يوجد ترقيم.

٢٤-"مسرحية أوكيسى" ليسوا سيئين بما يكفى لإلغائهم"، وسطن ترانسكريت، ١٦ يناير، ١٩٣٥ . أشارت صحيفة نيويورك هيرالد تريبيون إلى أن مسرحية "داخل البوابات"، إذا ما سمح بعرضها، سوف يتم عرضها فى

نفس الوقت مع عرض "أول فيلق"، وهى مسرحية تدور حول الجينز ويت وتؤكد على المعجزات والقوة الدينية."عمدة بوسطن يمنع مسرحية أوكيسى "داخل البوابات"، نيويورك هيرالد تريبيون، ١٦ يناير، ١٩٣٥ . ملف داخل البوابات من مجموعة مسرح هارفارد.

٢٥- برنز مانتل، أفضل مسرحيات الفترة من ١٩٣٤- ١٩٣٥ (نيويورك: دود وميد وشركائهما، ١٩٣٥)، ٣٣ .

٢٦-"المسرح"، التيم، ٣ ديسمبر، ١٩٣٤، ٢٤ .

٢٧- يونج، "مسرحيتان جديدتان، نيو ريببلك، ١٩ ديسمبر، ١٩٣٤، ١٦٩ .

٢٨- بروكس آتكينسون، "المسرحية"، نيويورك تايمز، ٢١ نوفمبر، ١٩٣٤، ٢٣ .

٢٩-"ساعة الاطفال توقف بأمر من العمدة"، ربما تقدم فى مدينة قريبة" بوسطن هيرالد تريبيون، ١٥ ديسمبر، I. ١٠٣٥,

٣٠- لا يجب أن تُلغى"، بوسطن بوست، ٢٢ ديسمبر، ١٩٣٥ . ملف ساعة الأطفال من مجموعة مسرح هارفارد.

٣١-"مقاضاه العمدة من أجل ٠٠٠ر٢٥٠ دولار"، بوسطن جلوب، ٢٦ ديسمبر، ١٩٣٥، I.

٣٢- دانيال م. دورتى، "الرقابة على المسرح فى بوسطن"، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة بوسطن، ١٩٥٠، ٤١-٤٢ .

٣٣- المرجع نفسه، ٥٠ .

٣٤- "المحكمة ترفض أن وقف الإلغاء لمسرحية ساعة الأطفال"، نيويورك هيرالد تريبيون، ٢٥ فبراير، ١٩٣٦ .

٣٥-"طريق التبغ، جالك كيركلاند وإرسكين مولدول (نيويورك: دار ماكميلان، ١٩٣٤)، ١٥ .

٣٦-"كل العروض تواجه الرقابة الآن". شيكاجو أمريكية، ٢٢ أكتوبر، ١٩٣٥، I. افتتحت "طريق التبغ" فى بوسطن على مسرح بلاى موث فى ١٣ ابريل، ١٩٣٦ .

٣٧-"القاضى سوف يقرأ" طريق التبغ"، شيكاجو أمريكان، ٢٢ أكتوبر، ١٩٥٣ .

٣٨-"يظل إلغاء "طريق التبغ"، نيويورك تايمز، ٢٢ نوفمبر، ١٩٣٥، ١٨ .

٣٩- فريمان، "من بنى أمريكا، II، ٣٣٩ -٣٤١.

٤٠- آرثر م. شيلنج، "إقدام البديل الجديد (بوسطن: هوجتون ميفلين، ١٩٥٩)، ٣٨٧- ٣٩٤ .

٤١- سام سميلى، "دراما الهجوم" (كولومبيا: نشر جامعة ميسورى، ١٩٧٢)، ٢٨ .

٤٢- برنز مانتل، تحرير، "أفضل مسرحيات ١٩٣٣- ١٩٣٤)، ٩ .

٤٣- سميلى، دراما الهجوم، ٣٠ .

٤٤- مقتبسة من هربرت كلين، تحرير "المسرح الجديد والسينما من ١٩٣٤ -٩٣٧ : تأريخ (نيويورك هاركوت براس جوفانوفيتش، ١٩٨٥)، ٣١ . كانت دورية المسرح الجديد أكثر الدوريات الثقافية اليسارية تأثيرا. فقد بدأ كمجلة مستنسخة فى أوائل الثلاثينيات إلا أنه أعيد تصميمها وطباعتها لأول مرة فى يناير ١٩٣٤ . اشتملت المجلة على نقد ومقالات عن المسرح والسينما والرقص وعشرات الفنانين والنقاد اليساريين الأكثر بروزا فى الولايات المتحدة والذين ساهموا فيها كان من بين هؤلاء.

٤٥-الملخص التالى أخذ من ريتشارد باك، "تحت أعين الرقابة: سجل للرعب الحالى والرقابة على الفنون المسرحية، ١٩٣٥)، ١٥-٢٤ وين بلاك، "استيقاظ المسرح الأمريكي (نيويورك: ناشرى الغد، ١٩٣٥)، ٢٥-..

٤٦- هاري ل. هوبكنز، "الإنفاق من أجل التوفير"(نيويورك: و. و. نورتون وشركاه، ١٩٣٦)، ١٧٤- ١٧٨ , جين دي هارت ماثيو، "الفنون والناس: الاتفاق الجديد والسعي من أجل ديمقراطية ثقافية". جورنال التاريخ الأمريكي ٦٢ (سبتمبر ١٩٧٥)، ٣١٦- ٣٢٠ .

٤٧- هاليك فلاناجان، "آرينا : تاريخ المسرح الفيدرالي (نيويورك: نشر آرنو، ١٩٨٠)، ٢٠ .

٤٨- رينا فرادن، "بصمات زرقاء لمسرح فيدرالي أسود، ١٩٣٥- ١٩٣٩ (نيويورك: نشر جامعة كمبردج، ١٩٩٤)، ٢٤- ٢٥ .

٤٩- جين دي هارت ماثيوس، "المسرح الفيدرالي"، ١٩٣٥- ١٩٣٩ (نشر جامعة برينتون ١٩٦٧)، ٥١ .

٥٠- وليام ف. ماكدونالد، إدارة الإعانة الفيدرالية والفنون (كولومبوس: جامعة أوهايو)، ٥٢٩ .

٥١- ماثيوس، المسرح الفيدرالي، ٥٢- ٥٣ .

٥٢ فريمان، من بني أمريكا، ٢٨١ .

٥٣- فلانجسان، آرينا، ٣٥ .

٥٤- ماكدونالد، الإعانة الفيدرالية، ١٠٥ ، ماثيوس، المسرح الفيدرالي، ٥٠ .

٥٥- ويلسون ويتمان، خبز وحلبات سرك (نيويورك: جامعة أكسفورد، ١٩٣٧)، ١٧٥- ١٩١ .

٥٦- كارول آن هايسو، "مسرح الفعل: الصحف الحية لمشروع المسرح الفيدرالي"، رسالة دكتوراه غير منشورة، جامعة برينستون، ١٩٨٨، II.

٥٧- مقتبسة من كلين، المسرح الجديد والسينما، ١٠٢ .

٥٨- بيير دي روان، تحرير، "مسرحيات المسرح الفيدرالي: ثلاثية -أو قوة واللولبية (نيويورك: دار نشر كابو، ١٩٧٣، X .

٥٩- مقتبسة من مانيوس، المسرح الفيدرالي، ٧٢ .

٦٠- چون ماسون برون "الصحيفة الحية"، قدمت على مسرح بيلتمور"، نيويورك بوسن، ١٦ مارس، ١٩٣٦، ٨ .

٦١-"الاتفاق يقدم"، نيويورك إفننج جورنال، ١٦ مارس، ١٩٣٦، ٢٨ .

٦٢- ريتشارد لوكريدج، "استعراض للمسرح: أهوال العدل، نيويورك صن، ٢١ مارس، ١٩٣٦، ٩ .

٦٣- فلاناجان، آرينا، ٧٢-٧٣ .

٦٤- و. ب "وب أ صورة حية لصراع الطبقة العاملة"، نيويورك ورلد- تلجرام، ٢٥ يوليو، ١٩٣٦، ١٥ .

٦٥ -مقتبسة من هاي سو، مسرح الفعل"، ١٧ .

٦٦- مقتبسة من المصدر السابق، ٢١٨ .

٦٧- ماثيوس، المسرح الفيدرالي، ٧٨-٧٩ .

٦٨- باع لويس حقوق الفيلم لـ م ج م لكن الفعل لم يتم تنفيذه أبدًا - لأن القصة كانت خلافية.

٦٩- فلاناجان، آرينا، ١١٧ .

٧٠ -المرجع نفسه، ١٢٧و ١٢٩ .

٧١- المرجع نفسه، ١٢٩ .

٧٢- المرجع نفسه، ١٨٢ .

٧٣- المرجع نفسه، ١٨٥ .

٧٤- مقتبسة عن هاي سو، "مسرح الفعل"، ٢٨٢- ٢٨٣ .

٧٥- فلاناجان، آرينا، ٢٠١ .

٧٦- مقتبسة من جون هوسمان، "عمل لم ينتهى: ذمريات ١٩٠٢- ١٩٨٨ (نيويورك: آبالوز بوكس، ١٩٨٩)، ١٣٠ .

٧٧- المرجع نفسه، ١٣١ .

٧٨- المرجع نفسه، ١٣١- ١٣٦ .

٧٩- المرجع نفسه، ١٣٨- ١٣٩ .

٨٠- المرجع نفسه، ١٣٩ .

٨١- ريتشارد لوكريدج، "المسرحية الجديدة"، نيويورك صن، ٦ ديسمبر، ١٩٣٧، ٢٦ .

٨٢- بروكس آتكنسمون، "المسرحية"، نيويورك تايمز، ٦ ديسمبر، ١٩٣٧ .

٨٣- ستارك يونج، "ميكرى ولندن"، نيوريبلك، ٩٣ (١٩ يناير، ١٩٣٨)، ٢١٠-٢١١ .

٨٤- وبعد مناقشات طويلة مع السيناتور، قام فلاننج اخيرًا بتوجيه الصحيفة الحية كي يؤكد الخط فى النص بعد خطابه: "مكبر الصوت: وبالرغم من موقفه خلالا النقاش، غلى ان السيناتور آندروز قام بالتصويب لصالح مشروع القانون ودعمه فى شكله النهائى. هاى سو "مسرح الفعل"، ٣٤٧- , ٣٥٠

٨٥- هاى سو "مسرح الفعل"، ٣٤٧- ٣٥٠ .

٨٦ - ولتر جود مان،"اللجنة: مهنة اللجنة غير العادية فى الأنشطة الأمريكية (نيويورك فارار وشتراوس وچيروكس، ٩٦٨)، ١٤ .كان الاسم الرسمى للجنة كما اتخذه الكونجرس هو "لجنة الدار للإشراف على الأنشطة الأمريكية. ومع ذلك، كان الاسم المختصر لها وهو H U A C والذى عُكست فيه الأحرف هو الذى انتشر استخدامه بين الصحفيين وأصبح الاسم المختصر الذى عُرفت به اللجنة. وهكذا، اخترت استخدام ترتيب اللكمات هذا وهذا الاختصار عند الإشارة إلى كيان الدراسة هذا.

٨٧- جودمان، اللجنة"، ١٥، ١٩ .

٨٨- المرجع نفسه، ٢١-٢٢ .

٨٩- المرجع نفسه،٢٤ .

٩٠- "ملاحظات واشنطن"، نيوريبلك، ٣١ أغسطس، ١٩٣٨، ١٠٢ .

٩١- "البحث يحصل على دخل من الضرائب"، نيويورك تايمز، ١٠ آغسطس. ١٩٣٨، ٦ قدم توماس للمحاكمة وأدين لأهانته حكومة الولايات المتحدة.

٩٢- محاكمة أمام لجنة خاصة بالأنشطة الأمريكية، الجزء، ١٣ _ واشنطن د. س: مكتب الحكومة للنشر، ١٩٣٨)،١، ٦١٦، كل إشارة إلى هذا المرجع سوف يشار إليها بـ محاكمة .

٩٣- محاكمة، ١، ٥٣٨-٥٥٤ .

٩٤- وفقًا لبول إدواردز، مدير المشروع الأول فى نيويورك، ان هوفمان لم يتم تعينه أبدًا .

٩٥- محاكمة، ٧٨٠،١ .

٩٦- المرجع نفسه، ١، ٨٣٣- ٨٣٩ .

٩٧- المرجع نفسه، ١، ٨٤٣ .

٩٨, المرجع نفسه، ١، ٨٤٧ -٨٥٩ .

٩٩- فلاناجان، آرينا، ٣٣٦- ٣٣٧ .

١٠٠- المرجع نفسه، ٣٣٩- ٣٣٩ .

١٠١- رئيس كتاب "WPA ينال من الشيوعيين، "نيويورك تايمز، ٧ ديسمبر، ١٩٣٨، ٢٠ .

١٠٢- محاكمة، IV ٨٣٨-٨٨٥.

١٠٣-المرجع نفسه، ٢٨٤٩ .

١٠٤-المرجع نفسه، ٢٨٥٧- ٢٨٥٨ .

١٠٥- فلاناجان، آرينا، ٢٤٥-٣٤٦ .

١٠٦- اقتباس من المرجع نفسه، ٣٤٧ .

١٠٧- تمرير مشروع قانون الإعانة بمبلغ ٠٠٠ر٠٠٠ر٧٢٥ دولار، شروط لاستخدام الدعم"، نيويورك تايمز، ١٤ يناير، ١٩٣٩، ١ .

١٠٨- المرجع نفسه.

١٠٩-المرجع نفسه.

١١٠- "شاهد W P A يقول أن السوفسيتيين قد قاموا بتدينه على القتال فى الشارع"، نيويورك تايمز، ٧ يونيو، ١٩٣٩، ١ . "مجموعة تخبر عن سيطرة الحمر على كتاب " W P A، نيويورك تايمز، ٢ مايو، ١٩٣٩، ١ .

١١١- فلاناجان، آرينا، ٣٥٠ .

١١٢- "مشروع قانون الإعانة الذى يستهدف راديكاليو W P A جاهز للعرض على مجلس النواب"، نيويورك تايمز،١٣ چون، ١٩٣٩،١ .

١١٣-"مهاجمة إلغاء المسرح الفيدالى فى الإذاعة"، نيويورك تايمز، ٢١ يونيو، ١٩٣٩،٣ .

١١٤-"المسرح والموسيقى يفضلان مشارع فنون W P A نيويورك تايمز،٢٠ يونيو، ١٩٣٩،٥٤ .

١١٥-ماثيو،"المسرح الفيدرالى"، ٢٨٢- ٢٨٣ .

١١٦- "الآنسة بانكر تطلب معونة للمسرح"، نيويورك تايمز،٢١ يونيو، ١٩٣٩،١ .

١١٧- روز فلت يوقع مشروع قانون الاعانة، لكنه يدينه كعمل صعب"، نيويورك تايمز، يوليو، ١٩٣٩، ٢ .

١١٨-"تمرير مشروع قانون الإعانة: إلغاء مسرح W P A، واشنطن بوست، ١ يوليو، ١٩٣٩، ١ نيوزويك، ١ . يوليو، ١٩٣٩، .IIأشار نفس المقال أيضًا إلى أن الكونجرس والذى أطلق على نفسه "الكونجرس الاقتصادى" قد أقر اعتمادات أكثر من التى طالب بها روز فلت لإدارة شئون الحومة. كانت ميزانية الإعانة هى الوحيدة التى تم تخفيضها.

١١٩- أنكل سام يحقق نجاحًا فى مجال العروض المسرحية، نيويورك تايمز، يوليو، ١٩٣٩،٢ . "إغلاق عروض W P A الثلاث وسط حالات من الاعتراض، نيويورك تايمز،١ يوليو،١٩٣٩،٢ .

١٢٠-إفيميا فان رينسلر يات، "الدراما"، عالم الكاثوليك، ١٤٩(أغسطس ١٩٣٩)، ٥٩٨ .

١٢١- فلاناجان، آرينا، ٣٦٧ .

١٢٢-"رفض إعادة أحياء مسرح W P A أدى إلى السيطرة الحمر على اتحادات الممثلين"، نيويورك تايمز، ٩ يوليو، ١٩٤٠،٢٣ .

١٢٣-"العدالة تستنكر تواجد الحمر فى المجلس الحاكم "نيويورك تايمز، ١٠ يوليو، ١٩٤٠، ١٥ .

١٢٤-لامبر سون يعود لمهاجمة "العدالة"، نيويورك تايمز، ١٣ يوليو، ١٩٤٠، ١٦.

١٢٥- مقتبسة من ريتشارد م . فريد، كابوس باللون الأحمر" فترة ما كارثى من وجه نظرة(نيويورك نشر جامعة أكسفورد، ١٩٩٠)، ٥٧ .

١٢٦-"إعادة إحياء اللجنة"، نيوز ويك، ١٥ يناير، ١٩٤٥، ٣٤ .

١٢٧- من عام ١٩٤٧ -١٩٥٣، مجالس الولاء تجرى تحريات حول ٢٠٢٣٦ شخصًا. أكثر من ١٢٫٠٠٠ خطاب يتضمن تهمًا قد أصدرت وأكثر من ٤٫٠٠٠ محاكمة قد عقدت. جريڤن فاريلو، "الجرح الأحمر"، (نيويورك: WWنورتون وشكاه، ١٩٩٥)، ١٧ .

١٢٨-إريك بنتلى، تحرير، ثلاثون عامًا من الخيانة" (نيويورك: فايكنج، ١٩٧١)، ٨٦ .

١٢٩- منجو يشهد بأن الشيوعيون قد دنسوا صناع السينما"، نيويورك تايمز، ٢٢ أكتوبر، ١٩٤٧،.I

١٣٠- بنتلى "ثلاثون عامًا من الخيانة"، ١٥٣٢- ١٦٥ .

١٣١-المرجع نفسه، ٢٢ .

١٣٢-چون لوجلى، "تقرير عن قوائم السود" "المجلد ٢.(نيويورك: نشر آرنو ونيويورك تايمز، ١٩٧٢)، I، ٢١ و ٧٤ .

١٣٣- اقتباس من المرجع نفسه، ٢٢ .

١٣٤-"انتقاد العمدة لمنع العروض الساخرة"، نيويورك تايمز، ٤ مارس، ١٩٤٢، ٤٠ .

١٣٥-"قضية تريو"، نيويورك تايمز، ١٩ نوفمبر، ١٩٤٤، I.،II

١٣٦- المسرح المتحد يهزم الرقابة الرسمية"، عدالة، ٣٠ (مارس، ١٩٤٥) ٠

١٣٧-"موسى يحافظ على الوضع فى المسرح باقترافه أخطاء"، نيويورك ديلى نيوس، ٢٧ فبراير، ١٩٤٥ . ملف تريو من مجموعة مسرح بيلى روز.

١٣٨-"المسرح المتحد..."، عدالة، ٦ .

١٣٩-"المسرح المتحد..."، عدالة، ٦-٧ .

١٤٠-المسرح المتحد..."، عدالة، ٧ .

١٤١- "العمدة يوافق على خطة لكبح موسى"، نيويورك تايمز، ٨ مارس، ١٩٤٥، .I

١٤٢- تطهير مسرحية أونيل"، دينرويت نيوس، "نيويورك تايمز، ٨ مارس، ١٩٤٥، .I

١٤٣- فرض الرقابة على المسرح فى كابيتول"، نيويورك تايمز، ١٢ أغسطس، ١٩٤٩، ١٢ .

١٤٤-"سانتا باربرا تقوم بإلغاء مسرحية "آدم" لكيركلاند"، نيويورك نيوز، ٢٨ فبراير، ١٩٤٩، ١٨ .

١٤٥-"إلقاء اللوم على الموظفين الرسميين فى شيكاجو"، نيويورك تايمز، ٧ يونيو، ١٩٤٩، ٢٧ .

١٤٦-"رفع الحظر عن المسرحية، نيويورك تايمز، ٢٧ ديسمبر، ١٩٤٩، ٢٥ .

١٤٧-"بول چونز، "حظر مسرحية مايا وست هنا"، أطلنطا كونستيتيوش، ٣١ يناير، ١٩٥١، ٢ .

١٤٨-"حظر مسرحية "طريق التبغ هنا"، "قذرة وغير أخلاقية، وإباحية"، برفدنس جورنال، ٣١ يناير، ١٩٥١، ٢ .

١٤٩-"القبض على مخرج "طريق التبغ هنا"، نيويورك تايمز، ١٠ يناير، ١٩٥٣، ١٩ .

١٥٠-"الجنود هم أناس أيضًا"، نيويورك تايمز، ١٤ ابريل، ١٩٥١، ١٤ .

١٥١- الاحتلال الأمريكي فى ألمانيا يُغلق عرض "السيد روبرتس" لاستخدامه لغة قوية، نيويورك تايمز، ١١ ابريل، ١٩٥١، ٣٥ .

١٥٢-"انتقاد إلغاء مسرحية "السيد روبرتس"، نيويورك تايمز، ٦ أغسطس، ١٩٥١، ١٧ .

١٥٣- فريد، كابوس باللون الأحمر"، ١١٣- ١١٤ .

١٥٤-آرثر ميلر، "تقلبات الزمن"، (نيويورك: نشر جروف، ١٩٨٧)، ٣٣١ .

١٥٥- كوجلي، تقرير عن القائمة السوداءI، ٢١ . أنتشر تطبيق القائمة السوداء بسرعة فى صناعة الإذاعة والتليفزيون. كان أكثر القوائم السوداء تأثيرًا ونفوذًا هى الهجوم المضاد ونشرة أخبار حقائق الاشتراكية والقنوات الحمراء وتقرير التأثير الشيوعى فى الراديو والتليفزيون. وبالإضافة إلى نشر أخبار تحذيرية حول انتشار الشيوعية فى الولايات المتحدة، قدموا إلى قوائمهم سلسلة من "التقارير الخاصة" وقائمة بأسماء المنظمات الشيوعي وكشفوا عن أسماء الآلاف من الأفراد الذين يُفترض اتصالهم بهذه الأسماء. كانت هذه القوائم مسئولة عن فقد المئات، إن لم يكن الآلاف لوظائفهم. ولمعرفة المزيد عن تأثير تطبيق القائمة السوداء فى صناعة السينما والتليفزيون والراديو انظر.... كوجلي، تقرير عن القائمة السوداء Iو II.

١٥٦- ليليان هلمان، "الزمن السئ"، (بوسطن: ليتل وبرون وشركائهما، ١٩٧٦)، ٦٩ . عرف كازان أن المخرج إدوارد ديمتريك، وهو احد أفضل عشر مخرجين فى هوليود، قد مثل مرة أخرى أمام اللجنة عام ١٩٥١ وانضم اسمه إلى قائمة أسماء الشيوعيين. وبالرغم من أن هؤلاء الأشخاص كانوا معروفين بأنهم شيوعيون، إلا أنهم سمحوا له بالاستمرار فى مهنته بعد أن قام بطقس الخيانة لزملائه. جودمان، اللجنة، ٢٠٢- ٢٠٣ .

١٥٧- محاكمات أمام اللجنة حول الأنشطة الأمريكية" وجلس النواب ومجلس الشيوخ ولجنة اختيار صناعة السينما فى هولويد- الجزء ٧"، ٢٤٠٩ - ٢٤١٠.

١٥٨- إليا كازان، "تصريح"، نيويورك تايمز، ١٢ ابريل، ١٩٥٢، ٧ . أشار إريك بنتلى إلى أن تونى كراير قد أخبر اللجنة بان سكوراسى قد كافء كازان بعقد جديد قيمته ٥٠٠ر٠٠٠ دولار فى اليوم التالى لإدلائه بشهادته. بنتلى، "ثلاثون عامًا من الخيانة، ٤٨٦ .

١٥٩-المرجع نفسه، ٥٣١، لم يتم السبب وراء إنقياد أوديتس المفاجئ. افترض العديد من النقاد انه ، مثل كازان، قد خشى ان لا يحصل أبدًا على عمل فى هوليود إذا ما لم يتعاون مع اللجنة. ومع ذلك، أعلن أوديتس إنه لم يكن يحق له أبدًا أن يوضع اسمه ضمن الشهود اليخرين وان شهادته لم تقدم بصورة عادلة فى الصحافة. اصر جابريل ميلر على ان أوديتس قد أصيب بشدة من جراء الإهانة التى تعرض لها من قِبل زملائه ولن هذه التجربة قد دمرته ككاتب. جابريل ميلر، كليفورد أوديتس (نيويورك: كونتينيوم ١٨٩)، ٢٠٣-٢٠٤ .

١٦٠- هلمان "الزمن الردئ"، ٩٧-٩٨ . وليام ريت، ليليان هيلمان: الصورة والمرأة (نيويورك: سايمون وكوستر، ١٩٨٦)، ٢٤٨ .

١٦١- المرجع نفسه. ٢٤٨- ٢٦٠.

١٦٢- إعادة التحريات حول الحمر فى المسرح"، نيويورك تايمز، ١٣ أغسطس، ١٩٥٥، ٦ .

١٦٣- دافيد بلانت، "افتتاح مسرح ويتشر هانت هنا اليوم"، ديلى وركر، ١٧ أغسطس، ١٩٥٥، I .

١٦٤- فريق عمل كله من النجوم"، نيويورك تايمز، ١٢ أغسطس، ١٩٥٥، ١٨ .

١٦٥- دافيد بلانت، "الممثلون يدافعون عن ولتر فى محاكمة عاصفة"، ديلى وركر، ١٧ أغسطس، ١٩٥٥، I.

١٦٦-الممثلون يمزقون تحقيق ولتر..."، ديلى وركر، ١٧ أغسطس ١٩٥٥، I.

١٦٧- ميلتون براكر،" إحباط ست شهود فى نهاية التحقيق"، نيويورك تايمز، ١٩ أغسطس، ١٩٥٥، I.

١٦٨- ٥٠٠ مضرب ينشدون "عد إدراجك ياولتر"، إديلى وركر. ١٧ أغسطس، ١٩٥٥، ٢.

١٦٩-"مهاجمة المحاكمة فى اجتماعين"، نيويورك تايمز، ١٨ أغسطس، ١٩٥٥، ١٤ .

١٧٠- بنتلى، "ثلاثون عامًا من الخيانة"، ٧٨٧ .

١٧١-عرف ميلر أيضًا كيف يستخدم علاقاته العامة فى المحاكمة. فقد أعلن خلال عطلة المحكمة أنه سوف يتزوج من مارلين منرو قبل ١٣ يوليو، وهو التاريخ الذى كان مقررًا أن تبدأ فيه مشروع فيلم فى لندن، وظهرت صحيفتا "واشنطن بوسط" وتيمز هيرالد تحمل عنوان "كاتبًا مسرحيًا سوف يتزوج مارلين" فى ٢٢ يوليو ١٩٥٦ . انتشر خبر أن رئيس اللجنة فرانسيس ولتر قد عرض إلغاء القضية إذا ما استطاع ميل ران يحصل على صورة فوتوغرافية لمارلين مونرو ورجل الكونجرس.

١٧٢- بنتلى "ثلاثون عامًا من الخيانة:، ٧٩٨- ٨٠١ .

١٧٣- المرجع نفسه، ٨٠٧ .

١٧٤- المرجع نفسه، ٨٠٨ .

١٧٥- المرجع نفسه، ٨٢٠- , ٨٢٢

١٧٦- جودمان، اللجنة، ٣٩٦ .

١٧٧- مقتبسة من المرجع نفسه، ٣٠٦ .

١٧٨- المرجع نفسه، ٣٩٧- ٤٠٠ .

١٧٩- المرجع نفسه، ٤٣١ .

الفصل الخامس

وداعًا وداعًا أيتها الفطيرة الأمريكية

١- داڤيد فاربر وبيث بيلى، تحرير، "مرشد كولومبيا إلى أمريكا فى الستينيات من القرن العشرين (نيويورك: نشر جامعة كولومبيا، ٢٠٠١)، ١٦ .

٢- المرجع نفسه، ١٦- ١٧ .

٣- المرجع نفسه، ١٧ .

٤- كارل سينجلتون، تحرير، الستينيات فى أمريكتا" المجلد ٣،(باسادينا، كاليفورنيا: دار نشر سالم، ١٩٩٩)، ١، ٨٣- ٨٥، TT، ٤١٦ .

٥- فارير وبيلى، "دليل كولومبيا"، ٢٠ - ٢١ .

٦- الحقوق المدنية: القوة السوداء"، نيورزويك، ٢٧ يونيو، ١٩٦٦، ٣٦ . ففى عام ١٩٦٧ وحدة، ابلغت لجنة الرئيس للفوضى المدنية أنه يوجد ١٦٤ اضطراب ذو دافع راديكالى فى٢٢ امدينة. وكان موسما آخر من الاضطرابات على وشك الاندلاع"، يو إس نيوس و ورلد ريبورت، ١١ مارس، ١٩٦٨، ٣٢ .

٧- سينجلتون، "الستينيات"، TTT، ٦٨٨ .

٨-الكسندر بلوم ووينى برينز، تحرير، "حملها إلى الشارع"(نيويورك: نشر جامعة أكسفورد) ١٩٩٥، ٦١-٧٤ .

٩- فارير وبيلى، "دليل كورولمبيا"، ٢٤٨- ٢٤٩ .

١٠- سينجلتون، "الستينيات"، TTT، ٦٩١- ٦٩٢ .

١١- بالك بيلى، "الستينيات"، (نيويورك: نشر مالارد، ١٩٩٢)، ٦٢-٦٥ .

١٢- سينجلتون، "الستينيات"، TTT، ٧٥٣-٧٥٥ .

١٣- فارير وبيلى، "دليل كولومبيا"،٤١ .

١٤- "الأمة: احتجاج"، تايم مجازين،٢٧ أكتوبر، ١٩٦٧، ٢٣ .

١٥- سينجلتون، "الستينيات"،TTT، ٧١٤و ٧٥٥ .

١٦- المرجع نفسه، ٧١٦ .

١٧- ميكل سميث، "المشهد الجيد خارج-خارج برودواى"، T D R، ١٠ (١٩٦٦)، ١٥٩ .

١٨- بالرغم من أن المسرح الحى كان أحد الأعضاء الأساسيين فى رابطة خارج مسارح برودواى، إلا أن أسلوبه الإرتجالى وتوجه للوعى بالذات المسرحية بالإضافة إلى الالتزام السايسى لبيك، قد ربط هذا العرض بوضوح مع روح خارج-خارج برودواى.

١٩- كان موضوع المخدرات اختيارًا مسرحيًا جرئيًا. ففى عام ١٩٥٩، كان الناس يعتقدون ان المدمنين أشخاص منحلين أخلاقيًا فى أحياء فقيرة متداعية. استمر هذا الاعتقاد عن المدمنين بالرغم من حقيقة أن الأطباء كانوا يكتبون مليون ونصف رطل من مهدىء الأعصاب "ميلتون" لأفراد من الطبقة الوسطى فى نهاية الخمسينيات من القرن العشرين. باريتز، "الحياة الجيدة"، ٢٠٠ .

٢٠- بيير بنر، المسرح الحى، (نيويورك، هوريزن، ١٩٧٢)، ٥١ .

٢١- مقتبسة من جون تيتل، المسرح الحى: الفن والنفى والغضب"، (نيويورك: جروف، ١٩٩٥)، ٥٥ .

٢٢-كتاب المسرح الشبان"، نيو يوركر، ٩ يوليو، ١٩٦٠، ٢٤- ٢٥ .

٢٣- روبرت بروستين، "جنكيز والجاز"، نيو ريبلك، ٢٨ سبتمبر، ١٩٥٩، ٢٩. ٣٠لويس كالتا، "المرح: عالم المدمنين"، نيويورك تايمز، ١٦ يوليو، ١٩٥٩، ٣٠ .

٢٤- مقتبسة من ستوارت و. ليتل، "خارج برودواى"، مسرح التنبؤ (نيويورك كوارد، ماكين وجيو جيجان، ١٩٧٢)، ٢٠٦-٢٠٧ .

٢٥- المرجع نفسه، ٢٠٨ .

٢٦- تيتل، المسرح الحى، ١٨٣ .

٢٧- المرجع نفسه، ١٨٦ .

٢٨-"المسرح الحى يُفلس"، صوت القرية، ٢٤ أكتوبر، ١٩٦٣، T.

٢٩- المسرح الحى يُفلس"، صوت القرية، ٢٤ أكتوبر، ١٩٦٣، T.

٣٠- رينفرو تيف، "المسرح الحى: الولايات المتحدة الأمريكية"(نيويورك: شركة آل بوبسى- ميلر، ١٩٧٠)، ٩ -١١.

٣١- المسرح الذى تمتلكه الكنيسة فى بوسطن يرفض المسرحيات"، نيويورك تايمز، ١٥ فبراير، ١٩٦٠، ٢٣ .

٣٢-"روكبورت، ماسى. خطر مسرحتين"، نيويورك تايمز، ١٤ يوليو، ١٩٦٠، TT.

٣٣-خطر مجلس روترفورد مسرحية لجيذ، نيويورك تايمز، ٨ أغسطس، ١٩٦٣، ٥٢ .

٣٤-"ترك بول باكر بيلور إلى ترينتى، TT، قسم الدراما، استقال إيدز أيضًا، واكو تايمز- هيرالد، ٨ مارس، ١٩٦٣، ١ .

٣٥- كما ظهر أن بيكر قد أصيب من جراء رغبته فى تحدى مثل هذا العدد الرائع، وعُرف كمخرج الفنى لمركز مسرح ولاسى ورئيس جامعة ترينتى وقسم الدراما. وبالرغم من ذلك، بتقدم الستينيات، كان باستطاعة عدد قليل من مديرى المعاهد الظهور من مثل المواجهات بسمعه سليمة ومستقبل آمن.

٣٦- بلوم وبريانز، "إخراجها إلى الشارع"، ١٤١ .

٣٧-اميرى بركة، "السيرة الذاتية للملك جونز"(نيويورك: فروند ليتش ١٩٦٤)، ٩٣ ,

٣٨- چورچ دينسون، "حلم الملك چونز الغوغائى"، تعليق، فبراير ١٩٦٥، ٦٨-٦٩ .

٣٩- ميرنا براين،"مسرحية الاحتجاج التى يقلبها الجميع"، ناشيونال رفيو، ٢٣ مارس، ١٩٦٥، ٢٤٩ .

٤٠-"رئيس الشرطة يتحدث عن عنف الشرطة"، يو إس ثيوس وورلد ريبورت، ١٠ اغسطس، ١٩٦٤، ٣٣ .

٤١- سيسل سميث،"مسرحية چويز تصيب الجميع بكوابيس"، لوس أنجلوس تايمز، ٢٦ مارس، ١٩٦٥، مجلد. TT

٤٢- التحرش يؤدى مسرحيات الملك چونز"، نيويورك تايمز، ٦ ابريل، ١٩٦٥، ٣١ . "الاحتجاج على خطر الإعلان"، نيويورك تايمز، ٩ ابريل، ١٩ , "الحق فى معرفة رأية"، نيويورك تايمز، ٢٥ ابريل، ١٩٦٥، TT، T.

٤٣- بيانات السكان لعام ١٩٦٨ غير متاحة، ومع ذلك، فإن بيانات عام ١٩٦٣ تشير إلى ان هناك سبع وثلاثين شخصًا (١٤٪) من السكان وعددهم ٠٧١، ٢٦ سود. وفى عام ١٩٧٣ وصل عدد السكان الإجمالى إلى ٠٥١، ٢٨ وارتفع عدد السكان من السود إلى ٢٠١ (أى نسبة ٧٪). المصدر: لجنة ولزلى للنمو المحلى، بيانات مقارنة.

٤٤- محاربة تقسيم مدن ويلزى بعد عرض مسرحية "الملك جونز" فى المدرسة الثانوية"، نيويورك تايمز، ١٠ سبتمبر، ١٩٦٨، ٢٥ .

٤٥- "برنامج خالقى فى المدرسة الثانوية الجمعه السابق يثير عاصفة من الاحتجاج فى اجتماعات مجلس المدينة"، ويزلى تونزمان، ٦ يونيو، T،١٩٦٨.

٤٦- المرجع نفسه.

٤٧- "محاربة..."، نيويورك تايمز، ١٠ سبتمبر، ١٩٦٨ .

٤٨-المرجع نفسه. تم حذف هذا الحدث من تغطية ويلزلى تونزمان.

٤٩- "سمع الآلاف جدل فيمنت حول "العبد"، يحث المعتدلون المدينة للتهدئه"، ويلزلى تونزمان،١٢ يونيو، ١٩٦٨، T.

٥٠- تفجر حدث ويلزلى، بوسطن جلوب، ١٠ سبتمبر ١٩٦٨، ٣٩ , لا يوجد نسخه مطبوعة لهذه الوثيقة بالتحديد.

٥١-"العبد يحكم الفحشى"، ويلزلى تونزمان، ١٢ سبتمبر، ١٩٦٨، ٧ .

٥٢- ر. ج. دافيد "اداء سان فرانسيسكو الصامت: السنوات العشر الأولى(بالو آلتو، كاليفورنيا: نشر رامبات، ١٩٧٥)، ٢٣ .

٥٣-"المسرح"، تيم، ١٨ أكتوبر، ١٩٦٨، ٧٢ .

٥٤- دافيد، سان "فرانسيسكو"، ٦٩، ٢٠٢- ٢٠٣ .

٥٥- المرجع نفسه، ٥١-٥٢ .

٥٦-المرجع نفسه، ٥٦-٥٧ .

٥٧- المرجع نفسخ، ٢٠ .

٥٨-المرجع نفسه، ٧٢ .

٥٩- فى عام ١٩٦٨، حصلت الفرقة على جائزة "أولى" لربطها المسرح بالثورة.دافيد "سان فرانسيسكو"، ٢١١ ، وبعد ذلك عام ١٩٦٨، استضافت الفرقة مهرجان المسرح الراديكالى فى كلية ولاية سان فرانسيسكو. اشترك فرقة الأداء الصامت ومسرح الخبز والدمى وفرقة المسرح ومسرح جت وفرقة بيركلى، تيم، ١٨ أكتوبر، ١٩٦٨، ٧٢ .

٦٠-"اختراق المسرح الأمريكى فى مشهد مسرحى"، فيلدج فويز، ١٤ ابريل، ١٩٦٦، ٧ .

٦١-"الرجل ليس فى الشارع فى مسرح خارج-خارج بيرودواى" فيليدج فويز، ٨ نوفمبر، ١٩٦٦، ٢٤ .

٦٢- روبرت بروستين،"ثلاث آراء حول أمريكا"، نيوريبيلك، ٣ ديسمبر، ١٩٦٦، ٣١ .

٦٣-"أمريكا انتهت"، لندن اويزرفر، ٦ أغسطس، ١٩٦٧ , ملف أمريكا هيرالد من مجموعة مسرح بيلى روز. لا يوجد ترقيم.

٦٤- مسرحية "مرحى" الأمريكية تعود إلى مسرح لندن الخاص" نيويورك تايمز، ٤ سبتمبر، ١٩٦٧، ٢٥ .

٦٥-"شيكاجو تقترب من "مرحى أمريكا"، نيويورك تايمز، ٨ نوفمبر، ١٩٦٧، ٥٦ ,

٦٦-"إغلاق "مرحى أمريكا فى آلاباما لاعتبارها فضيحة"، نيويورك تايمز، أغسطس، ١٩٦٨، ٢٤ .

٦٧- كعمل للسخرية السياسية؟، كان توقيتها مثاليًا. فقد تم افتتاح العرض فى ٢٢ فبراير ١٩٦٧، وفى مارس، كُشف الستار عن نتائج عن أحدث قرار بان تضائلت فرصة موافقة الرئيس. فقد وافق ٤٥٪ على جونسون كرئيس و٣٧٪ فقط وافقوا على أسلوب تناوله لرب فيتنام، اقل من ٥٦٪ و ٥٠٪ فى العام التالى.
"ل ب ج والحرب" يو إس نيوز و ورلد ريبورت"، ٢٠ مارس، ١٩٦٧، ٨ .

٦٨- رفض برنامج الطبع مابيرد"، نيويورك تايمز، ١١ يناير، ١٩٦٧، ٥٣ .

٦٩-"مابيرد يستعد"، نيويورك تايمز، ٩ فبراير، ١٩٦٧، TT، T.

٧٠- جريدة المسرح"، فيلدج فويس، ٢ مارس، ١٩٦٧، ٢٤ .

٧١-"الحقيقة والذوق ومابيرد"، نيويورك تايمز، ١٢ مارس، ١٩٦٧، TT، T.

٧٢- ها مابيرد معادية للأمريكان"، نيويورك تايمز، ١٩ مارس، ١٩٦٧، T.TT.

٧٣- هوفى يتهم مؤلف مابيرد"، نيويورك تايمز، ١ ابريل، ١٩٦٧، ٢٩، ظهرت تعليقات هوفى فى جريدة "FBI" الشهرية، جريدة فرض القانون Law Enforcament Bulletin، والتى وُزعت على ما يقرب من ٥٧٠٠٠ رجل شرطة. حصلت مسرحية "ماكبرد" على استثمار يقدر بـ ٣٠٠٠٠ دولار لخمس من لادعميها بحلول ٥ مايو وقدمت أكثر من ٣٠٠ عرضًا."مابيرد، فى إطار أسود"، نيويورك تايمز، ١ ابريل، ١٩٦٧، ٢٩.

٧٤-"الأمة" تايم مجازين، ٢٧ أكتوبر ١٩٦٧ – ٢٥.

٧٥- دولة الشرطة" أو المدينة النموذج، شيكاجو من وجه نظر"، يو- إس نيوس وورلد ريبورت، ١٦ سبتمبر، ١٩٦٨، ٦٥.

٧٦- كان منظمى مظاهرة شيكاجو واضحين جدًا فيما يتعلق بقيمة التليفزيون كوسيلة لإحباط رسالة الثورة. أشار وصف صحيفتا "نيويورك نيوس" و "ورلد ريبورت" غلى حقيقة أن منظمي الاحتجاج قد أرادوا أن تهاجمهم الشرطة فقد كانوا يعرفون تمامًا أن المعركة سون يتم إذاعتها فى كل أنحاء العالم، وبأسلوب شديد الواقعية، نقل التليفزيون "الثورة" إلى "حدث إعلامى". أكثر من ذلك، وضع قادة الحركة الراديكالية صورة ثورة لنفسهم أكدت على التغطية الإعلامية الغزيرة مدركين بذلك رغبة وسائل الإعلام وحاجتها إلى مشاهير. ثورة فى المسرح"،(نيويورك: ليفريت، ١٩٧١)، ١٥-٢٨ .

٧٧- بيندر، المسرح الحى، ٩٧ .

٧٨-المرجع نفسه، ٩٨ .

٧٩- نيف، المسرح الحى، ٢٠٤ .

٨٠- تيتل، المسرح الحى، ٢٤٤ .

٨١- "عرض غير لائق"، نيويورك تايمز، ٢٨ سبتمبر، ١٩٦٨، ٢٧ نيف، المسرح الحى، ٣٥-٣٦ .

٨٢- چاك كرول، "الوحش"، نيوزويك، ١٤ أكتوبر، ١٩٦٨، ١١٧، چاك كرول، "الحى"، نيوزويك، ٢٨ أكتوبر، ١٩٦٨، ١٣٤ .

٨٣- إديث أوليڤر، "خارج برودواى"، نيويوركر، ١٢ أكتوبر، ١٩٦٨، ١٠٦ .

٨٤- كليف بانز، "المسرح: حيه المسرح الحى الآن إبداع جماعى"، نيويورك تايمز، ١٥ أكتوبر، ١٩٦٩، ٣٩ .

٨٥ - إريك بنتلى، "ارفض المسرح الحى"، نيويورك تايمز،٢٠ اكتوبر، ١٩٦٨، TT،،T

٨٦- روبرت بروستين "زيارة المسرح الثالث"، نيويورك ريفيو اوبوكسى، ١٢ (١٣ فبراير ١٩٦٩)، ٢٦ .

٨٧- بإنتها الجولة، كان مجموع المسئولين اكبر من سنتين. لا يشمل هذا الرقم. رقم المجموعات ناف، المسرح الحى، ٩٢ – ٩٤.

٨٨- المرجع نفسه، ١٠٠-١٠٥ .

٨٩- المرجع نفسه،١١٧ .

٩٠- المرجع نفسه،١٦١-١٦٧ .

٩١- المرجع نفسه، ١٧٩-١٨٣ .

٩٢- أخذ الوصف التالة من ريتشارد جيلمان، "المسرح الجهل"، أطانطا، يوليو، ١٩٦٩، ٤٠-٤٢ وبروستين، ثورة المسرح، ٣١-٤٨ .

٩٣- "منع المسرح الحى فى البرازيل"، نيويروك تايمز، ١٥ أغسطس، ١٩٧١، T ،TT. بيكس، فى البرازيل، يعمل رغم المحاكمة"، نيويورك تايمز، ٢٤ أغسطس،٣٠ ، "القبض على فرقة المسرح الحى فى البرازيل"، نيويورك تايمز، ٢٦ أغسطس، ١٩٧١، ١٥ ، و آل بيكس يعودون بعد ٦٥ يومًا فى سجن البرازيل"، نيويورك تايمز، ١٩٧١، ٢٨ .

٩٤- روبرت ج. واجمان، التعديل الأول (نيويورك: كتب فاروس، ١٩٩١)، ٢٠٢-٢٠٣ .

٩٥- على مدار الخمس عشرة سنة الأولى، كان برينان أقوى الأصوات المعارضة للإباحية فى المحكمة. وفى السبعينيات، اعترف بعدم جدوى محاولة تعريف الإباحية والسيطرة عليها وأصبح مناصرًا للمفهوم الأوسع الممكن لحرية التعبير.

٩٦- مقتبسة من واجمان، التعديل الأول، ٢٠٧ .

٩٧- باريتز، "الحياة الجيدة"، ٢٢٩-٢٣٠ .

٩٨- إميليو وفريمان، "موضوعات حميمة"، ٣٠٢-٣٠٣ .

٩٩- المرجع نفسه، ٣٠٣-٣٠٥ .

١٠٠- د جرازيا ونيومان، "الأفلام المنوعة"، ٨٠-٨٣ .

١٠١- المرجع نفسه، ١٢١-١٢٥، ٢٩٩-٣٠١ .

١٠٢- ريتشارد سكنر، "السيطرة العامة (نيويورك: يوبس- ميريل، ١٩٦٩)، ١٤١ .

١٠٣- وليام ى. اوليفر، "الرقابة فى أيفى") T D R خريف ١٩٧٠)، ٢٢-٣٣ .

١٠٤- فولرتون ديلى نيوس تريبيون، ١٥ نوفمبر، ١٩٦٧، مقتبسة من اوليفر "الرقابة"، ٣٢ .

١٠٥- فولرتون ديلى نيوز تريبيون، ١٥ نوفمبر، ١٩٦٧، مقتبسة من اوليفر، "الرقابة"، ٣٥ .

١٠٦-المرجع نفسه، ٣٧-٣٨ .

١٠٧- "المخرج يقدم "لحية"بالرغم من حكم المحكمة" لوس انجاوس تايمز، ٢٥ يناير، ١٩٦٨، ١، ٣ "خمس" مسؤولون فى لحية" القى القبض عليهم من قبل "المسئولين"، لوس أنجلوس تايمز، ٢٦ يناير، ١٩٦٨، ١، ٢ .

١٠٨- باربرا لى هورن"، "عصر الشعر"(وستبورت، نشر جرينوود، ١٩٩١)، ٢٥-٣١ .

١٠٩-المرجع نفسه، ٤٠ .

١١٠- المرجع نفسه، ٤٥-٤٦ .

١١١-المرجع نفسه، ٤٢ .

١١٢-المرجع نفسه، ٨٦ .

١١٣- مقتبسة من وليام جولدمان، "الموسم"(نيويورك: هاركورت، براسى و ورلد)، ٢٨٦ .

١١٤- مقتبسة من المرجع السابق، ٢٨٦ .

١١٥- ولتر كير، "شعر. لا تخاف، بل تشعر بالسعادة"، نيويورك تايمز، ١٩ مايو، ١٩٦٨، TT، ٣ .

١١٦- مقتبسة من هورن، "عصر الشعر"، ٨٧ .

١١٧- المحكمة العليا لولاية ماساشوستس، محامى مقاطعة سوفوك، ٩ ابريل، , ١٩٧٠

١١٨- محكمة مقاطعة الولايات المتحدة لمقاطعة ماساشوستس، شركة إنتاج ناتوما ضد جاريت هـ . بايران، ٦ مايو، ١٩٧٠، ربما يبدو هذا الجزء من القرار ذو أهمية اليوم، فلم يكن المحكمة العليا قد صدرت قرار بالتعديل الأول بعد والخاص بالمسرح الحى إذا ما استخدم العرى والمواقف الجنسية.

١١٩- غالبًا ما كان الجميع ينظرون إلى سلوك لويدو لاسيفيوس على أنه توضيح للذات ويهدف إلى إظهار أجزاء حساسة من جسمهما علنًا. فهم الجميع هذا العرض الغير محتشم "كإظهار مهين للمرء جون ضرورة أو سبب مقنع، وهو بهذه الطريقة يطلق صفارة الإنذار".

١٢٠- محكمة مقاطعات الولايات المتحدة كمقاطعة ماساشوستس، شركة إنتاج ناتوما ضد جاريت هـ . بايران، ٦ مايو، ١٩٧٠ .

١٢١- ميك تريمبل، "السماح "تشعر" بالعرض ستة أيام على مسرح ل. ر، بأوامر من القاضى إرسل"اركنساس جاريت ،١٢أغسطس، ١٩٧١، T.

١٢٢- محكمة الولايات المتحدة العليا، "عروض الجنوب الشرقى"، ١٨ مارس، , ١٩٧٥ لم يرى قضاه المحكمة العليا وقضاة محكمة الاستئناف عرض مسرحية "شعر".

١٢٣- المحكمة العليا فى الولايات المتحدة، عروض الجنوب الشرقى ضد كونراد.

١٢٤- المرجع نفسه،

١٢٥- سكنر، "الحكم العام"، ٢١٧ .

١٢٦- ريتشارد سكنر، مسرح البيئة (نيويورك: آبلوز بوكس، ١٩٩٤، ٦١ .

١٢٧- بدأ الممثلون سريعًا يشعرون بأنهم قد انتهت حرمتهم جنسيًا وكان واضحًا أن الكثير من أفراد الجمهور ليس لديهم أى فكرة عما كانوا يتوقعونه اثبت عدم الوضوح هذا بأنه مدمر بصفة عامة لروح الجماعة التى كان سكنر يأمل فى خلقها وبالفعل كان ضروريًا أن يتم السيطرة على مثل هذه المشاهدة.

١٢٨- مقتبسة من ريتشارد سكنر، "تكهنات عن الراديكالية والجنس والعرض المسرحى"، TDR، ١٣ (صيف ١٩٦٩)، ٩٣ .

١٢٩- سكنر "تكهنات..."، ٩٤ .

١٣٠-"عشر ممثلين عراه يشعرون بيد القانون البارد فى U.of N، ديترويت نيوز، ٢٧ يناير، ١٩٦٩، T.

١٣١- العرى فى الجامعة، ديترويت نيوز، ٢٨ يناير، ١٩٦٩، ١٣ .

١٣٢-جون مولان، "طاقم العمل يصوت لاستمرار فى العرض، نيويورك بوست، ٢٥ مارس، ١٩٦٩، ٢٤ .

١٣٣-"الجنس فى السينما والمسرح يحاكم أمام المحكمة" نيويورك تايمز، ٢٦ مارس، ١٩٦٩، ٣٧ .

١٣٤-"فشل المراهنة على إعادة مسرحية "تشى" فى محكمة الولايات المتحدة"، نيويورك تايمز، ٢٨ مارس، ١٩٦٩، ٣٨ .

١٣٥- إلقاء القبض على ممثلى ومؤلف مسرحية "تشى" بعد العرض"، نيويورك تايمز، ٨ مايو، ١٩٦٩، ٣٣ .

١٣٦- موراى كيمبتون، "النظر غلى الفحشى"، نيويورك بوست، ٢٦ مارس، ١٩٦٩. ملف تشى من مجموعة مسرح بيلى روز .

١٣٧- خلف سلة القمامة، "نيويورك تايمز، ١ أبريل، ١٩٦٩، ٤٦.

١٣٨-"الخلاق: الضرب على الظهر"، نيوزويك، ٧ ابريل، ١٩٦٩، ٣١.

١٣٩-"خطاب لجون ف. ليندسى ومحامى المقاطعة فرانك سى. هوجان" مجلة رابطة الدراما، ربيع ١٩٦٩، ٨ .

١٤٠- "مناقشة الرقابة وقضية مسرحية "تشى"، مجلة رابطة الدراما. ربيع ١٩٦٩، ٧-٨ .

١٤١- "الممثلات يتحدثن عن العرى على خشبة المسرح"، نيويورك تايمز، ١٧ فبراير، ١٩٦٩، ٢٨ .

١٤٢- "عدالة الممثلين تضيع قوانين للعرى فى المسرح"، نيويروك تايمز، ٢٠ مايو ١٩٦٩، ٤١ .

١٤٣- موريس كبلنج، "دافيد ميريك، فى محاكمة لفريق العمل، أعلن أن مسرحية "تشى" بلاقيمة، نيويورك تايمز، ٢٠ يناير، ١٩٧٠، ٤٦ .

١٤٤-"بارنز يشهد فى قضية "تشى"، نيويورك تايمز، ٣١، ١٩٧٠، ٣٦ .

١٤٥- لمحكمة الجنائية لمدينة نيويورك، مقاطعة نيويورك، الشعب ضد لارى بيركويز، ٢٥ فبراير، ١٩٧٠ .

١٤٦-"الأخلاق، ضرب على الظهر"، نيوزويك، ٧ ابريل، ١٩٦٩، ٣١. يستجيب نيكسون ويرسل خطابًا شخصيًا لتهيئة ميك ليفسك، منظم السباق.

١٤٧-"الحياة الحديثة"، تيم، ١١ يوليو، ١٩٦٩، ٦١ .

١٤٨-"واجمان، التعديل الأول، ٢٠٩-٢١٠ .

١٤٩- كما ذكرت كاثرين زوجة تينان، انه استلهم موضوع المسرحية "أو! كالكتا!" من لوحة لكلوفز ترويل تصور ظهر محظية تركية. "أو! كالكتا" كانت واحدة من السلسلة التى أحبها تينان كثيرًا. بعد ذلك اكتشفت أنها تحمل أيضًا تلاعبًا لفظيًا فرنسيًا O quell cult a,s .

١٥٠- لويس فونك، "مسؤلى المدينة يتقاضون مع فريق عمل "أو! كالكتا!"، نيويورك تايمز، ٢٤ مايو، ١٩٦٩، ٢٧ .

١٥١- شعر تينان كما لو كانت النتيجة النهائية عبارة عن مسرحية هزلية وأراد ان يزيلوا اسمه من على المسرحية وذلك بعد ثلاثة أيام قبل افتتاح العرض. تيتان، حياة كنث تيتان، ٢٨٣ .

١٥٢- كليف بارنز، "المسرح: أو! كالكتا!"، أكثر المسرحيات القذرة براءة، نيويورك تايمز، ١٨ يونيو، ١٩٦٩، ٣٣ .

١٥٣- ريتشارد ف. كوك، "المسرح"، و ل ستريت جورنال، ١٩ يونيو، ١٩٦٩ .

١٥٤- مارتن جوتفريد، "المسرح: ما تريديه النساء يوميًا"، ١٨ يونيو، ١٩٦٩ .

١٥٥- چون كندال، "إلغاء العرض بعد القبض على ممثلى مسرحية"أو! كالكتا!"، لوس أنجلوس تايمز، ١٨ ديسمبر، ١٩٦٩، T،TT .

١٥٦- تقرير عن العرى"، بابلشرز ويكلى، ٢٨ سبتمبر، ١٩٧٠، ٥٩.

١٥٧- نيكسون يرفع قضية لأغاء كالكتا" نيويورك تايمز، ٢٣ سبتمبر، ١٩٧٠، ٣٩.

١٥٨- "أو! كالكتا!" فى ٦٠مدينة"، نيويورك تايمز، ٢٩ سبتمبر، ١٩٧٠، ٣٧ .

١٥٩-"أو! كالكتا!" القبض على ٩ افراد من العرض"، بوسطن جلوب، ٢٩ سبتمبر، ١٩٧٠، ٣٩ .

١٦٠-"أو! كالكتا!"، تظهر نتائج المحاكمة الفيدرالية"، كوريس كرسى كولى، ٢٠ مايو، ١٩٧١، T. عرض "أو! كالكتا!" فى التليفزيون يؤدى إلى إلقاء التهم"، نيويورك تايمز، ٢٠ مايو، ١٩٧١، ٨٣ .

١٦١- واجمان، التعديل الأول، ٢١١ .

١٦٢- كل قرارات الفحش الخمس تم إعلانهم فى ٢١ يونيو كانوا القرارات ٤٠٥، فى كل حالة ، كان القضاة الخمس المؤيدين الأربع المعارضين نفس الشئ تمامًا. واجمان التعديل الأول، ٢١٣ .

١٦٣- مقتبسة من المرجع السابق، ٢١٣ .

١٦٤- المرجع السابق، ٢١٢.

١٦٥- المرجع السابقة، ٢١٣ .

١٦٦- هل انقذتنا المحكمة العليا من الفحشى"، نيويورك تايمز، ١٥ أغسطس، ١٩٧٣، .TT.T.

١٦٧- الأمريكان المحتشمون يرحبون بقرارات المحكمة العليا؛ نيويورك تايمز، ٩ سبتمبر، ١٩٧٣، TT،١٦ .

الفصل السادس

ما الماضى إلا مقدمة

١- چيروم ل. هيملستين، "إلى اليمين: تحول الاتجاه المحافظ الأمريكي(بيركلى: نشر جامعة كليفورنيا، ١٩٩٠، ٧١ .
٢- وليام روشر، "ظهور اليمين" (نيويورك: مورو، ١٩٨٤)، ١٥٤-١٥٥ .
٣- إد دوبسون وكال توماس، "هل يستطيع اليمين المتدين إنقاذ أمريكا؟" (جراند رابيدز، MI: ازوندرفان، ١٩٩٩)، ٣١-٣٢ .
٤- تيم لاهاى، "معركة من أجل العقل" (أولد تابان، نيوجيرسى: فلمنج ورفل، ١٩٨٠) ٢٦ و ٥٧ .
٥- نانسى ت. يمرمان، "أصولية البروتستانت الأمريكان فى الشمال" فى "وسائل الإعلام والثقافة واليمين المتدين، تحرير ليندا كينتز وجوليا ليساج (مينبوليس: نشر جامعة مينسوتا، ١٩٩٨)، ٩٢-٩٣ .
٦- المرجع السابق، ٩٢ .
٧- هيملستين، "إلى اليمين"، ١١٥-١١٦ .
٨- مقتبسة فى چيمس ل. چوث، "سياسة اليمين المسيحى" فى "الدين وحروب الثقافة: لچون سى. جرين وچيمس ل. چوث وكوروين أ. سميدت وليمان كيلستد (لا أنام)، MD : نشر رومان وليتلفيد، ١٩٩٦)،١٥٠.
٩-المرجع السابق.
١٠- امرمان، "الاصولية البروتستتينية"، ٩٧ .
١١- مقتبسة من بيتر ج. بوير، "يقصد المسيح"، فانتى فير، سبتمبر، ١٩٩٠، ٢٢٥ .
١٢- قام ويلدمون بتأسيس AFA، والتى عرفت "بالفيدرالية من أجل اللياقة والأخلاق"، عام ١٩٧٧، وهى مؤسسة لا تهدف للربح تسعى للإعلاء من قيم الأسرة بتخليص التليفزيون ووسائل الإعلام الأخرى من الصور والمواقف التى تعتبرها تهديدًا للأسر المسيحية. ربطت AFA بين ازدياد حالات الحمل لدى المراهقين والأمراض التى تنقل عن طريق الجنس مثل مرض الإيدز والإجهاض بضاعة الترفية.
WWW.afa.netl Genenal - Info Lgeneral ٢١يوليو ٢٠٠٠ وچوزيف ويسلى زيجلر، "الفنون فى أزمة (نيويورك: نشر كابلابوكس، ١٩٩٤)، ٧٠ .
١٣- مقتبسة من زيجلر، المرجع السابق، ٧٢-٧٣ .
١٤- مقتبسة من حروب الثقافة"، تحرير ريتشارد بولتون (نيويورك: نيوبرس، ١٩٩٢)، ٢٨- ٣٠ .
١٥- المرجع السابق، ٣٠-٣١ .
١٦- المرجع السابق، ٣٢ ، باتريك بوتشنان، "هل خسرنا حرب الثقافة الأمريكية؟ واشنطن تيمز، ٢٢ مايو، ١٩٨٩
١٧- زيجلر "الفنون فى أزمة"، ٧٣ .
١٨- فريبون چ چيويت وداڤيد لويد كريجر، "فعلنا الصواب"، واشنطن بوست، ٢٩ يونيو، ١٩٨٩، أ، ٢٤ .
١٩- شارلوت ر. مورفى، "قضية الرقابة الساخنة"، واشنطن بوست، ١٨ يونيو، ١٩٨٩، س،T
٢٠- صموبل ليبمان، "قل لا فقط للقازورات"، نيويورك تايمز، ٢٣ يونيو، ١٩٨٩، أ، ٢٩ .
٢١- روبرت بؤوستين، "لا تعاقب الفنون"، نيويورك تايمز، ٢٣ يونيو، ١٩٨٩، أ، ٢٩ .

٢٢-جوشوا ب. سميث،"لماذا ارتكب كوركوران خطأً جسيمًا"، واشنطن بوست، ١٨ يونيو، ١٩٨٩، T.

٢٣- بالرغم من هزيمة مقياس روابا تشر، غلا ان المجلس قد صوت لتخفيض ميزانية NEA بمقدار ٠٠٠ر ٤٥ دولار وهو المبلغ الذى تم انفاق على معرض سينارو ومابلثروب. وصوت ايضًا لصالح تحويل مبلغ ٠٠٠ر٤٠٠ دولار من برنامج الفنون المرئية إلى برنامج الفنون الشعبية ولفرض منع خمس سنوات على المنح التى تقدم لـ SECCA و ICA ورعاه سينارو ومابلثروب على حد سواء. "زيجلر الفن فى أزمة"، ٧٩.

٢٤ -دار نشر الأسرة الأمريكية، ٢٥ يوليو، ١٩٨٩، مقتبسة من بولتون، حروب الثقافة، ٧٢.

٢٥- جدال فى مجلس الشيوخ حول التعديل رقم ٤٢٠، مقتبسة من بولتون، حروب الثقافة، ٧٣ .

٢٦- المرجع نفسه، ٦٨ .

٢٧- باتريك بوتستان، "إغراء"، واشنطن تايمز، ٢ أغسطس، ١٩٨٩، بولتون، حروب الثقافة، ٨٦ .

٢٨- فردريك هارت، "الفن المعارض فن ممنوع"، واشنطن بوسطن، ٢٢ أغسطس، ١٩٨٩، أ. ١٩ .

٢٩- روبرت هوجز، "تعارض فى الديمقراطية الثقافية"، ١٤ أغسطس، ١٩٨٩، ٨٢ .

٣٠- كارول س. فانس "الحرب على الثقافة"، الفن فى أمريكا، سبتمبر ١٩٨٩، ٣٩ .

٣١- روبرت برادلى، "علاقة غير طبيعية لقلب طبيعى"، بحث لم يُنشر قدم فى خطاب إلى رابطة التواصل، ٢ نوفمبر، ١٩٩٠ .

٣٢- المرجع نفسه.

٣٣- دعاية CDS، سبرنج فيلدا ادفرتيزر - ليدر، ٢٩ أكتوبر، ١٩٨٩ .

٣٤- لا نفورد ويلسون، "إذا لم يكن فى وسعك تحمل المسرح الجاد، ابق فى المنزل"، سبرنج فيلدا ادفرتيزر - ليدر، ١٢ نوفمبر، ١٩٨٩ .

٣٥- روبرت كولر، "قلب طبيعى يثير هرتلاند"، لوس أنجلوس تايمز، ٣ ديسمبر، ١٩٨٩، ٤١ .

٣٦- برادلى، "علاقة غير طبيعية".

٣٧-المرجع نفسه.

٣٨- كانت كل ممتلكات إيفانز قد دُمرت وقُتلت قطعتاه. وعندما علم ديكسون بأمر الحريق فأنها بأن هذا "فظيع" ولكنه أعلن أن إيفانز هو "عابد الشيطان" واقترح بأنه هو نفسه الذى أشعل النيران. عدلت عن عبارتها عن عبادة الشيطان قائلة أنها لم تكن تدرى أنها تجرى لقاءً سوف يتم نشره.

٣٩- برادلى، "علاقة غير طبيعية"، هاردنج، خزى سبرنجفليد، ١٩ ديسمبر، ١٩٨٩، ٩ .

٤٠- زيجلر، "الفنون فى أزمة"، ٦٧-٦٨ .

٤١- مقتبسة من بولتون، حروب الثقافة، ١٢١ .

٤٢- زيجلر، "فنون فى ازمة"، ٨١ .

٤٣- مقتبسة من بولتون، "حروب الثقافة"، ١٤٧ .

٤٤- مقتبسة من المرجع السابق، ١٥٠-١٥١ .

٤٥-"هل هذه هى الكيفية التى تريد أن ينفق بها نقود الضرائب التى تدفعها؟" واشنطن تيمز، ١٣ فبراير، ١٩٩٠، مقتبسة من بولتون، حروب الثقافة"، ١٥٠-١٥١ .

٤٦- المرجع نفسه، ١٥٢ .

٤٧- إزيل ويكرسون، "هيئة محلفى كنتكى تخلى المتحف فى قضية الفحشى"، نيويورك تايمز، ٦ أكتوبر، ١٩٩٠ . آندى جراند برج، "محاكمة قضية الفحشي فى كنتاكى وما يجعل الصور الفوتوغرافية فناً، نيويورك تايمز، ١٨ أكتوبر، ١٩٩٠، ب. I.

٤٨- بعد أيام قليلة من قراره سمح لفرقة "آرت سبيس" بان تحتفظ بالمال طالما لا يحصلون على معونة فيدرالية لتقديم برنامج العرض. تضمن البرنامج مقالاً للفنان دافيد وجنارويز الذى كان يعانى من مرض الايدز وكاد على وشك أن يموت بسببه. فى مقاله، وصف الكاردينال أو كونر "بأنه آكل سمين اللحوم البشرية" وأخبر عن إشعاله النار فى جيمس هيلمز. زيجلر، "الفن فى أزمة"، ١٠٩ .

٤٩- مقتبسة فى بولتون، "جروب الثقافة"، ٣٥٣- ٣٥٤ .

٥٠- انظر زيجلر، ١١٥- ١١٦ "من اجل قائمة لهذه المنظمات".

٥١- باربرا جمار كيان، وكلاء الفنون يرفضون أربع منح"، نيويورك تايمز، ٣٠ يونيو، ١٩٩٠، I.

٥٢- فقرات اقتبسها ميلر وفليك وهوجز ماخوذة من جمار كيان، 'وكلاء الفنون" نيويورك تايمز، ٣٠ يونيو، ١٩٩٠ ظهر رد كارن فينلى فى " "NEAالرابطة القومية للفنانة، يوليو، ١٩٩٠، I.

٥٣- ردود أفعال چون أ. فرونماير على خطاب عن الرابطة القومية للفنانين، ديسمبر، ١٩٩٠، ن، ب.

٥٤- مقتبسة من زيجلر، "فنون فى أزمة"، ١١٤ .

٥٥-"تقارير"، اتحاد الحريات المدينة الأمريكية. (خريف ١٩٩١)، I.

٥٦- باربرا جانويتز، "هل تسيطر " " NEA على العاصفة المستمرة؟" المسرح الأمريكي(سبتمبر ١٩٩٠)، ٤١ .

٥٧ - باربرا جانويتز، " آهو إنقاذ فى أخر لحظة؟". المسرح الأمريكي (ديسمبر ١٩٩٠)، ٣٦ .

٥٨- "أول ما حصد"، المسرح الأمريكي، (ديسمبر ١٩٩٠)، ٣٧ .

٥٩ المحكمة العليا للولايات المتحدة بارنز ضد مسرح جلين، ٢١ يونيو، ١٩٩١ .

٦٠- المرجع نفسه.

٦١- المرجع نفسه.

٦٢- مارجوري هاينز،الجنس والخطيئة والتجديف" دليل على حروب الرقابة الأمريكية (نيويورك: نيوبرس، ١٩٩٣)، ٩٩ .

٦٣- مقتبسة من المرجع السابق، ١٠٢ .

٦٤- وليام ت، هنرى الثالث، "الشذوذ على طريقة البيض"، تيم، ١٧ مايو، ١٩٩٣، ٦٢.

٦٥- دان هولبرت "المسرح اختيار النقاد"، أطلنطا كونسيثيوشن، ٤ يونيو، ١٩٩٣، ٢ .

٦٦- كاثى الكسندر، "لن تقلل الخطة من عدد الجماعات التى تدعم أسلوب حياة الشواذ"، أطلنطا كونسيثيوشن، ٢٢ يولويو، ١٩٩٣، د ٣٠ .

٦٧-"من قرائنا"، أطلنطا كونسيثيوشن، ٢١ يوليو، أ، ١٧ .

٦٨- هوارد بوسز، "فورر يدهش مسرح ماريتا"، أطلنطا، ٢٠ أغسطس،١٩٩٣، س، I.

٦٩- كاثى الكسندر، "معارضة الشذوذ"، أطلنطا، ١١ أغسطس، ١٩٩٣، أ I.

٧٠- بيل فيجنوسكا، "معيار كوب" أطلنطا، ١٥ أغسطس، ١٩٩٣، أ، I.

٧١- كاثى الكسندر وهولى موريس، "كوب يصلى من أجل حقوق الشواذ"، أطلنطا، ٢٣ أغسطس، ١٩٩٣،ب، I.

٧٢- كرستين أندروز، "مقاطعة جورجيا"، كرستين سينسى موثيتور، ٨ سبتمبر، ١٩٩٣،٨ .

٧٣- الكسندر، "معارضة الشذوذ"، أطلنطا، ١١ أغسطس،١٩٩٣ .

٧٤-چيمس دوتسون،"حلول ضد الشذوذ تلقى الضوء على مقاطعة كوي"، كريستيان إندكسى،٢ سبتمبر،١٩٩٣، ن. ب.

٧٥- أندرسون، "مقاطعة چورچيا..."، كريستيان سينسى، ٨ سبتمبر،١٩٩٣ .

٧٦- دوتسون، "حلول..." كريستيان أندكسى، ٢ سبتمبر. ١٩٩٣ .

٧٧- المرجع السابق، "ليس من العدل ادعاء أن أغلبية الكنائس فى مقاطعة كوي كانت تدعم هذه المعايير. فقد أرسل بريس خطابات إلى ٢٨٠ رجل دين مسيحى وحاخام وأبرشيات يطلب دعمهم، وشعر بالدهشة بشدة لافتقاره لرد من الأبرشيات.

٧٨- كاثى كليلان، "وودورد، نيومان منح ٢٠،٠٠٠ دولار لمساعدة مسرح كوب على الاستمرار أطلنطا، ٢٣ سبتمبر، ١٩٩٣، ج. ت.

٧٩- دان هولبرت، "تقدير"، أطلنطا، ب، ٦، مقابلة مع بلامر ويلز أجراها المؤلف، ٢٣ أغسطس، ٢٠٠٠ .

٨٠- ستيڤان نومز، "هل شارلوت تحترق؟"، أمريكان يثتر، فبراير، ١٩٩٩، ٢٣ .

٨١- المرجع السابق.

٨٢- كيڤن ساك، "مسرحية تظهر توترات ثقافية متزايدة فى المدينة، نيويورك تايمز. ٢٢ مارس، ١٩٩٦، ١٢ ، "مسرحيات ساخنة تغلى فى كارولينا كالدرون"، فاريتى، ابريل. ١-٧، ١٩٩٦، ٥٩ .

٨٣- تونى كوشز. "تحرير"، نيوس واوبزفر (ريلبج، (NC)، ٢٦ مارس)، ١٩٩٦، ٨، .

٨٤- "حول الجنوب"، أطلنطا، ٢٢ مارس، ١٩٩٦، س، I.

٨٥- المرجع نفسه.

٨٦- مقتبسة من نونز، "هل شارلوت...؟" أمريكان ثيتر، فبراير. ١٩٩٩ .

٨٧- مقتبسة من إريك هاريسون، "مدينة تتمرد على التصويت ضد الشواذ ، لوس انجلوس. تيمز، أ، I.

٨٨- مقتبسة من نونز، "هل شارلوت...؟"، أمريكان ثيتر، فبراير، ١٩٩٩ .

٨٩- سكوت هولر"، الاقتراح لتحديد الدعم المالى للفنون يؤدى إلى تقسيم شارلوت"، نيوس وأوبنزرفر راليج وودز. (ريلاج، (NC)، ٣٠ مارس، ١٩٩٧، ب، I.

٩٠- بيرون وودز، "مقاطعة NC تنهى تمويل الفنون بسبب المسرحيات خلف المسرح. ١١ ابريل، ١٩٩٧، ٣ .

٩١- بول نوول، "المجلس يضغط لاستعادة تمويل الفنون"، أمريكان برس ستيت و لوكال وير، ١٦ فبراير، ١٩٩٩ .

٩٢-إدا سليڤار، "أجندة ايبرنزا"، سان انتونيو إكسبرس نيوس، ١٦ نوفمبر، ١٩٩٧، ٨ .

٩٣- سادوسى هريك، "جدال حول خفض الميزانية فى الفن"، هيوستن كرونكل،٥ أكتوبر، ١٩٩٧، قسم الولاية، I.

٩٤- سيلڤيا، "اسبينوزا أجندة..."، سان أنطونيو إكسبرس نيوس، ١٦ نوفمبر. ١٩٩٧.

٩٥- المرجع نفسه.

٩٦- مناقشة فى مؤتمر ١٩٩٨ لرابطة المسرح فى التعليم العالى اقيمت فى سان أنطونيو.

٩٧- هريك، "جدال حول خفض ميزانية فى الفن..." هيوستين كرونيل،٥ اكتوبر، ١٩٩٧ .

٩٨- جوديث هـ . دويرزتسكى، "وتكساس، هبوط الفنون"، نيويورك تايمز، ١١ سبتمبر، ١٩٩٧، ١٣ .

٩٩- روز مارى سينوهارا، "المجلس يوافق على دليل الجنس الجديد"، انكوراج ديلى نيوس، ٢٧ نوفمبر، ١٩٩٦، ب، ١٢ .

١٠٠- بيتر شونسى، "المسرح الالاسكى يفقد دعمه المالى"، باج ستيج،٥ ديسمبر، ١٩٩٧، I.

١٠١- توم بيل، "تمويل المسرح"، انكوراج ديلى نيوس،١٩ نوفمبر،١٩٩٧، ب، I.

١٠٢-جيم كلارك، منع زواج نفس الجنس"، اسوشيت برس ولوكال وير،٤ نوفمبر، ١٩٩٨ .

"محامى يرفع قضية لرفض قضية زواج مثلى"، اسوشيت برس ولوكال وير،٩ نوفمبر ١٩٩٨، "القاضى يرفض قضية زواج مثلى"، اسوشيت برس ولوكال وير، ٢٣ سبتمبر، ١٩٩٩ .

١٠٣- محكمة الولايات المتحدة العليا"، تمويل قومى للفنون، كارن فينلى، ٢٥ يونيو، ١٩٩٨ .

١٠٤- ستيوارت تيلور، "معلومات أكثر عن تواضع أوكونر"، أمريكان لويرميديا، تقرير المقاطعة اليومى، ٨ يوليو، ١٩٩٨، ن، ب.

١٠٥- ورد مورهاوس III وتراس كونر، "ربما يلمع المسيح الشاذ جنسيًا، فى "B' Way"، نيويورك بوست، ١ مايو، ١٩٩٨، ٥ .

١٠٦- "المشيح الشاذ" تاتى إلى برودواى"، كاتاليست، جون ١٩٩٨، ٣ .

١٠٧- "عرض مسرحية موريس كرستى فى الخريف، يتزايد الاحتجاج"، كاتاليست، يوليو/ أغسطس، ١٩٩٨، ٢٠ .

روجر أرمبر وست، "مسرحية رابطة الكاثوليك"، باكستيج، ١٥-٢١ مايو، ١٩٩٨، I.

١٠٨- المرجع نفسه.

١٠٩- رالف بلومنثال،"إلغاء مسرحية ماكنالى الجديدة بعد اعتراضات وتهديدات"، نيويورك تايمز، ٢٢ مايو، ١٩٩٨، ب، ٩ .

١١٠- رالف بلومنثال، "الامتعاض يتزايد بعد إلغاء المسرحية"، نيويورك تايمز، ٢٧ مايو، ١٩٩٨، إ، I.

١١١-المرجع نفسه.

١١٢- المرجع نفسه.

١١٣- المرجع نفسه.

١١٤- المرجع نفسه.

١١٥-"الرقابة على تيرانس ما كانى"، نيويورك تايمز، ٢٨ مايو، ١٩٩٨،أ، ٢٨ .

١١٦- بيتر آبلبوم، "فى البروفة، المسرح تصوت للمسرحية التى جلبت التهديدات"، نيويورك تايمز، ٢٩ مايو، ١٩٩٨، أ، I.

١١٧- ورد مور هاوس III وآندى جلر، "مسيح ماكنالى الشاذ"، نيويورك بوست، ٢٩ مايو، ١٩٩٨، ١٤ .

١١٨- آبلبوم، "فى الروفة..." نيويورك تيمز، ٢٩ مايو، ١٩٩٨ .

١١٩- سوزان برادى كونيج، "نادى المسرح العيثى"، نيويورك بوست، ٢ يونيو، ١٩٩٨، ٢٩ .

١٢٠- برنت بوزيل، "مسيح كوربس: م المسرحيات المريضة"، نيويورك بوست، ٢٩ يونيو، ١٩٩٨، ٣٣ .

١٢١- باتريك بوتشتان، "فن جرائم القتل الجيدة"، نيويورك بوست، ٨ أغسطس، ١٩٩٨، ١٩ .

١٢٢- ميشيل ريدل وفرجينيا برين وليوستاند ورز، "غضب بسبب مسرحية عن المسيح الشاذ جنسيًا"، نيويورك ديلى نيوز، ٢٣ سبتمبر، ١٩٩٨، ٢٢ .

١٢٣- كاثرين روث، "معارضون لافتتاح مسرحية خلافية"، اسوشيت برس، ٣١ أكتوبر، ١٩٩٨ .

١٢٤- ڤينتان أوتول، "اعتراضات على افتتاح مسرحية"، نيويورك ديلى نيوس، ١٤ أكتوبر، ١٩٩٨، ١٩ .

١٢٥- بن برانتلى، "شاب جميل ورفاقه يطالبون بالتسامح"، نيويورك تايمز، ١٤ أكتوبر، ١٩٩٨، I.i .

١٢٦- كليف بارنز، كم هى مملة مسرحية" المسيح شاذًا"، كوربس كرستى" مملة، قال كليف بارنز، نيويورك بوست، ١٤ أكتوبر، ١٩٩٨، ٤١ .

١٢٧- مارتن جوتفريد، "جسد كوربس يحتاج المزيد من الروحانيات"، نيويورك لو جورنال، ١٦ أكتوبر، ١٩٩٨، ٦ .

١٢٨- ميشيل فينجولد، "أصول تكساس"، ڤيليدج فويس، ٢٠ أكتوبر، ١٩٩٨، ١٧٥ .

١٢٩- مودخ ماكبريد، "المجتمع ينهى دعم مسرح شكسبير بعد عرض مسرحية "ملائكة"، بلاييل اون لين، ١٠ نوفمبر، ١٩٩٩، I.

١٣٠- سنثيا جرينوود، "حيث تخشى الملائكة الاقتراب"، هيوستن برس، ٢٠ يناير، ٢٠٠٠، قسم الملاحظات، ن، ب.

١٣١- اقتبست من المرجع نفسه.

١٣٢- المرجع نفسه.

١٣٣-"المسرحيات التى تتناول موضع الشذوذ تثير غضبًا فى شرق تكساس"، أسوشيت برس، ١٤ أكتوبر، ١٩٩٩ .

١٣٤- براد رولينز، "من أجل هولدا، كان الأمر صعبًا"، ١٥ أ توبر، ١٩٩٩، جريوود، "حيث الملائكة..."، هيوستون برس، ٢٠ يناير، ٢٠٠٠ .

١٣٥- براد رولين، "افتتاح مسرحية رغم الاعتراض"، كيلجوز كوليدج برس، ١٥ أكتوبر، ١٩٩٠ .

١٣٦- المرجع ذاته، جرينوود، "حيث الملائكة..."، هيوستون برس، ٢٠ يناير، ٢٠٠٠ .

١٣٧- ريتشارد ستيوارت، "دراما الشواذ تجلب أموال لمهرجان كوفرز"، هيوسن كرونكل،٦ فبراير، ٢٠٠٠، دولة، I. مقابلة مع ريموند كالرول، ٤ ديسمبر، ٢٠٠٢ .

Bibliography

Adams, Bluford. *E Pluribus Barnum: The Greatest Showman and the Making of U.S. Popular Culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997.

Allen, Robert C. *Horrible Prettiness*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1991.

America, IX (Aug. 30, 1913), 194; X (Oct. 11, 1913), 20; X (Dec. 20, 1913), 261.

The American Family Association Online. June 21, 2000, www.afa.net/General_Info/general_info.html.

Ammerman, Nancy T. "North American Protestant Fundamentalism." In *Media Culture and the Religious Right*. Eds. Linda Kintz and Julia Lesage. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1998.

Armbrust, Roger. "Catholic League Scourges McNally Play." *Backstage* 15 May 1998: 1.

"Arms and the Baby." *The New Republic* Oct. 15, 1924: 160.

"As Another Riot Season Nears." *US News and World Report* Mar. 11, 1968: 33.

Bailey, Blake. *The 60's*. New York: Mallard, 1992.

Bain, Myrna. "Everybody's Protest Play." *The National Review* Mar. 23, 1965, 249–250.

Bank, Rosemarie K. *Theatre Culture in America, 1825–1860*. Cambridge University Press, 1997.

Baraka, Amiri. *The Autobiography of LeRoi Jones*. New York: Fruendlich Books, 1984.

Barish, Jonas. *The Anti-Theatrical Prejudice*. Berkeley: University of California Press, 1981.

Baritz, Loren, ed. *The Culture of the Twenties*. New York: Bobbs-Merrill, 1970.

The Good Life: The Meaning of Success for the American Middle Class. New York: Harper and Row, 1982.

Bentley, Eric, ed. *Thirty Years of Treason*. New York: Viking, 1971.

Biner, Pierre. *The Living Theatre*. New York: Horizon, 1972.

Blake, Ben. *The Awakening of the American Theatre*. New York: Tomorrow Publishers, 1935.

Bloom, Alexander and Wini Breines. *Takin' It to the Streets*. New York: Oxford University Press, 1995.

Bolton, Richard, ed. *Culture Wars*. New York: New Press, 1992.

Bourdet, Edouard. *The Captive*. Trans. Arthur Hornblow, Jr. New York: Brentano's Books, 1926.

Boyd, Ernest. "Readers and Writers." *The Independent* 114 (1925): 272.

Boyer, Peter J. "Mean for Jesus." *Vanity Fair* Sept. 1990: 225.
Bradley, Robert. "The Abnormal Affair of the *The Normal Heart*." Unpublished paper presented at the Speech Communication Association, November 2, 1990.
Bridenbaugh, Carl and Jessica Bridenbaugh. *Rebels and Gentlemen: Philadelphia in the Age of Franklin*. New York: Reynal & Hitchcock, 1942.
Brieux, Eugene. *Damaged Goods*. In *Three Plays by Brieux*. Trans. John Pollock. New York: Brentano's Books, 1913.
Brockett, Oscar G. *History of the Theatre*. 7th edn. Boston: Allyn and Bacon, 1995.
Brown, B. W. "The Colonial Theatre in New England." *Special Bulletin of the Newport Historical Society* 77 (July 1930): 7, 9–11, 20–22.
Brown, Jared. *The Theatre in America during the Revolution*. Cambridge, UK and New York: Cambridge University Press, 1995.
Brown, T. Allston. *A History of the New York Stage*. 1903. New York: Benjamin Bloom, 1964.
Brustein, Robert. *Revolution As Theatre*. New York: Liveright, 1971.
"The Third Theatre Revisited." *New York Review of Books* Feb. 13, 1969: 26.
"Three Views of America," *The New Republic*. Dec. 3, 1966, 31–33.
"Junkies and Jazz." *The New Republic*. Sept. 28, 1959: 39–40.
Bryan, George B. *American Theatrical Regulation: 1607 to 1900*. Metuchen, NJ: Scarecrow, 1993.
Buckley, Peter George. "To the Opera House." Ph.D. dissertation. State University of New York at Stoney Brook, 1984.
Butsch, Richard. *The Making of American Audiences: From Stage to Television, 1750–1990*. Cambridge University Press, 2000.
Caldwell, Erskine. *Tobacco Road*. Adapted for the stage by Jack Kirkland. New York: The Macmillan Company, 1934.
Citizens Demanding Standards. Advertisement. *Springfield News-Leader* Oct. 29, 1989: n.p.
"Civil Rights: Black Power." *Newsweek* June 27, 1966: 36.
Clapp, William. *A Record of the Boston Stage*. 1853. New York: Benjamin Bloom, 1968.
Clark, Barrett H. "The Padlock Law in New York." *Drama* Apr. 1928: 200.
Cogley, John. *Report on Blacklisting*. 2 vols. New York: Arno Press and *The New York Times*, 1972.
Commager, Henry Steele. *The Empire of Reason*. New York: Anchor, 1977.
Committee on Un-American Activities, House of Representatives. Communist Infiltration of the Hollywood Motion-Picture Industry – Part 7. 82nd Congress, 2nd session.
Comstock, Anthony. *Traps for the Young*. New York: Funk and Wagnalls, 1883.
"*Corpus Christi* to Run in Fall; Protest Mounts." *Catalyst* July/Aug. 1998: 2.
Criminal Court of the City of New York. *People* v. *Larry Bercowicz, et. al*. New York County, Feb. 25, 1970.
Cross, Gary. *A Social History of Leisure since 1600*. Ventura: State College, 1990.
Curtin, Kaier. *We Can Always Call Them Bulgarians*. Boston: Alyson, 1987.
Daniels, Bruce C. *Puritans at Play: Leisure and Recreation in Colonial New England*. New York: St. Martins, 1995.
Davis, R. G. *The San Francisco Mime: The First Ten Years*. Palo Alto, CA: Ramparts, 1975.

De Grazia, Edward and Roger K. Newman. *Banned Films: Movies, Censors and the First Amendment*. New York: R. R. Bowker, 1982.

D'Emilio, John and Estelle B. Freedman. *Intimate Matters: A History of Sexuality in America*. New York: Harper and Row, 1988.

Dennison, George. "The Demagogy of LeRoi Jones." *Commentary* Feb. 1965: 68–69.

De Rohan, Pierre, ed. *Federal Theatre Plays: Triple-A, Power, Spirochete*. New York: Da Capo, 1973.

De Young, Mary. "Help, I'm Being Held Captive! The White Slave Fairy Tale of the Progressive Era." *Journal of American Culture* 6 (Spring 1983): 96–99.

Dietz, Steven. "An Audience Manifesto." *American Theatre* Jan. 1993: 9.

"A Discussion of Censorship and the 'Che!' Case." *Dramatists Guild Quarterly* (Spring 1969): 7–8.

Dobson, Ed and Cal Thomas. *Blinded by the Might: Can the Religious Right Save America?* Grand Rapids, MI: Zondervan, 1999.

Doherty, Daniel M. "Censorship of Theatre in Boston." Unpublished Masters Thesis. Boston University, 1950.

"The Drama League of America." *Drama* 1 (1911): 117.

"Dramatizing Vice." *Literary Digest* 47 (1913): 577.

Duffus, Robert L. "The Age of Play." *The Independent* Dec. 20, 1924: 539.

Duffy, Susan and Bernard K. Duffy. "Watchdogs of the American Theatre 1910–1940." *Journal of American Culture* 6 (Spring 1983): 52–59.

Dunlap, William. *A History of the American Theatre*. New York: J. & J. Harper, 1832.

Eaton, Walter Pritchard. "The Theatre." *The American Magazine* Feb. 1914: 105.

"The Editor's Uneasy Chair." *Theatre Magazine* 42 (1925): 7.

Eells, George and Stanley Musgrove. *Mae West*. London: Robson, 1984.

Erdman, Harley. "Jewish Anxiety in 'Days of Judgment.' Community Conflict, Anti-Semitism, and the 'God of Vengeance' Obscenity Case." *Theatre Survey* 40 (1999): 51–74.

Evans, Hiram Wesley. "The Klan's Fight for Americanism." *The North American Review* Mar. 1926: 33.

Farber, David and Beth Bailey, eds. *The Columbia Guide to America in the 1960s*. New York: Columbia University Press, 2001.

Fariello, Griffin. *Red Scare*. New York: W. W. Norton & Company, 1995.

"First Takes." *American Theatre* Dec. 1990: 37.

Fitzgerald, F. Scott. *This Side of Paradise*. New York: C. Scribner Sons, 1920.

Flanagan, Hallie. *Arena: The History of the Federal Theatre*. New York: Arno, 1980.

"Somebody Must Be Wrong." *Survey Graphic* Dec. 1939: 774–81.

Ford, Paul Leicester. *Washington and the Theatre*. 1899. New York: Burt Franklin, 1970.

Fowler, Gene. *Beau James*. New York: Viking, 1949.

Fraden, Rena. *Blueprints for a Black Federal Theatre, 1935–1939*. New York: Cambridge University Press, 1994.

Freeman, Joshua, Nelson Lichtenstein, and Stephen Brier et al., *Who Built America: Working People and the Nation's Economy, Politics, Culture, and Society*. 2 vols. New York: Pantheon Books, 1992. Vol. 2.

Fried, Richard M. *Nightmare in Red: The McCarthy Era in Perspective*. New York: Oxford University Press, 1990.

Frohnmayer, John E. "Letter to the National Gay and Lesbian Task Force." Nov. 23, 1990. *National Association of Artists' Organizations Newsletter*. Dec. 1990.

Garber, Marjorie. *Vested Interests: Cross Dressing and Cultural Anxiety*. New York: Routledge, 1992.

Gardiner, John. *A Speech Delivered to the Massachusetts House of Representatives. Boston, Jan. 26, 1792, On the Report of the Committee Appointed to Consider the Expediency of Repealing the Law Against Theatrical Exhibitions within this Commonwealth*. Boston, 1792.

"'Gay Jesus' Coming to Broadway." *Catalyst* June 1998: 3.

Gelb, Arthur and Barbara Gelb. *O'Neill*. New York: Harper and Row, 1973.

Gilman, Richard. "The Theatre of Ignorance." *Atlantic* July 1969: 40–42.

"The God of Vengeance." *Outlook* June 6, 1923: 117–118.

Goldman, William. *The Season: A Candid Look at Broadway*. New York: Harcourt, Brace and World, 1969.

Goodman, Walter. *The Committee: The Extraordinary Career of the House Committee on Un-American Activities*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1968.

Gottfried, Martin. "The Body of 'Corpus' Needs More Soul." *New York Law Journal* Oct. 16, 1998: 6.

Grimstead, David. *Melodrama Unveiled*. Berkeley: University of California Press, 1987.

Guth, James L. "The Politics of the Christian Right." In *Religion and the Culture Wars*. Eds. John C. Green, James L. Guth, Corwin E. Smidt, and Lyman A. Kellstedt. New York: Rowman & Littlefield, 1996.

Hamilton, Marybeth. *The Queen of Camp: Mae West, Sex and Popular Culture*. London: HarperCollins Publishers, 1995.

"Mae West Live: *Sex, The Drag*, and 1920's Broadway." *Drama Review* 36 (1992): 82–100.

Harding, Rick. "Springfield's Shame." *The Advocate* Dec. 19, 1989: 8–9.

Harris, Neil. *Humbug: The Art of P. T. Barnum*. University of Chicago Press, 1973.

Hart, Albert Bushnell, ed. *Commonwealth History of Massachusetts*. 5 vols. New York: States History, 1927.

Havelock, Eric. *Preface to Plato*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1963.

Hearings Before a Special Committee on Un-American Activities. 13 vols. Washington: United States Government Printing Office, 1938.

Heins, Marjorie. *Sex, Sin and Blasphemy: A Guide to America's Censorship Wars*. New York: New Press, 1993.

Heller, Adele and Lois Rudnick, eds. *1915: The Cultural Moment*. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 1991.

Hellman, Lillian. *Scoundrel Time*. Boston: Little, Brown and Company, 1976.

Henry, William T. III. "The Gay White Way." *Time* May 17, 1993: 62.

Hewitt, Bernard. *Theatre U.S.A: 1665 to 1957*. New York: McGraw-Hill, 1959.

Highsaw, Carol Anne. "A Theatre of Action: The Living Newspapers of the Federal Theatre Project." Ph.D. dissertation, Princeton University, 1988.

Hill, Marilyn Wood. *Their Sisters' Keepers: Prostitution in New York City, 1830–1870*. Berkeley: University of California Press, 1993.

Himmelstein, Jerome L. *To the Right: The Transformation of American Conservatism*. Berkeley: University of California Press, 1990.

Hobson, Barbara Meil. *Uneasy Virtue: The Politics of Prostitution and the American Reform Movement*. New York: Basic Books, 1987.
Hopkins, Harry L. *Spending to Save*. New York: W. W. Norton & Company, 1936.
Horn, Barbara Lee. *The Age of Hair*. Westport, CT: Greenwood, 1991.
Hornblow, Arthur. "Mr. Hornblow Goes to the Play." *Theatre Magazine* Apr. 1923: 20, 68.
"Olla Podrida." *Theatre Magazine* June 1923: 7.
"Mr. Hornblow Goes to the Play." *Theatre Magazine* Apr. 1926: 15–19, 64, 66, 72.
"Mr. Hornblow Goes to the Play." *Theatre Magazine* Dec. 1926: 15–18, 68, 72, 74.
Houseman, John. *Unfinished Business: Memoirs 1902–1988*. New York: Applause Books, 1989.
Hughes, Robert. "A Loony Parody of Cultural Democracy." *Time* Aug. 14, 1989: 82.
"Is Bernard Shaw a Menace to Morals?" *Current Literature* 39 (1905): 551–552.
Janowitz, Barbara. "NEA Chronicle: 30 Days That Shook the Arts." *American Theatre* Sept. 1990: 41–48.
"A Last-Minute Save?" *American Theatre* Dec. 1990: 36–39.
Johnson, Claudia. "That Guilty Third Tier: Prostitution in Nineteenth Century American Theatres." *American Quarterly* 27 (1975): 575–584.
Josephson, Matthew and Hannah Josephson. *Al Smith: Hero of the Cities*. Boston: Houghton Mifflin, 1969.
"Judge Will Read *Tobacco Road*," *Chicago American*, Oct. 23, 1935.
Kalpelke, Randy. "Artistic Victories: How the Legitimate Theatre Overcame New York City's Efforts to Impose Censorship on *Sapho* in 1900, *Mrs. Warren's Profession* in 1905 and Other Productions to 1927." Ph.D. dissertation. Tufts University, 1998.
Kendrick, Walter. *The Secret Museum: Pornography in Modern Culture*. New York: Viking, 1987.
Kline, Herbert, ed. *New Theatre and Film 1934 to 1937: An Anthology*. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1985.
Kroll, Jack. "The Creature." *Newsweek* Oct. 14, 1968: 117–118.
"The 'Living'." *Newsweek* Oct. 28, 1968: 134–135.
Krutch, Joseph Wood. "The God of the Stumps." *Nation* Nov. 26, 1924: 578.
Kussrow, Van Carl, Jr. "On with the Show." Ph.D. dissertation, University of Indiana, 1959.
LaHaye, Tim. *The Battle for the Mind*. Old Tappan, NJ: Fleming H. Revell, 1980.
Laufe, Abe. *The Wicked Stage*. New York: Frederick Ungar, 1978.
"Letter to John V. Lindsay and District Attorney Frank S. Hogan." *Dramatists' Guild Quarterly* Spring 1969: 8.
"Lifting the Ban on the Theatre." *Literary Digest* 46 (1913): 952.
Little, Paul Judson. "Reactions to the Theatre: Virginia, Massachusetts, and Pennsylvania, 1665–1793." Ph.D. dissertation Syracuse University, 1969.
Little, Stuart W. *Off-Broadway: The Prophetic Theatre*. New York: Coward, McCann & Geoghegan, 1972.
Logan, Olive. *Apropos of Women and Theatres*. New York: Carleton, 1869.
Lynes, Russell. *The Lively Audience: A Social History of the Visual and the Performing Arts in America 1890–1950*. New York: Harper and Row, 1985.

Mantle, Burns, ed. *The Best Plays of 1922–1923*. New York: Dodd, Mead and Company, 1934.

The Best Plays of the 1924–1925 Season. 1935. Boston: Small. Maynard & Company, 1925.

The Best Plays of 1926–1927. 1936. New York: Dodd, Mead and Company, 1927.

The Best Plays of 1933–1934. 1937. New York: Dodd, Mead and Company, 1935.

The Best Plays of 1934–1935. 1938. New York: Dodd, Mead and Company, 1935.

Mantle, Burns and Garrison P. Sherwood, eds. *The Best Plays of 1909–1919*. New York: Dodd, Mead and Company, 1933.

Mather, Increase. *An Arrow against Profane and Promiscuous Dancing Drawn out of the Quiver of the Scriptures*. Boston, 1684.

A Testimony Against Several Prophane and Superstitious Customs Now Practised by Some in New England. London, 1687.

Matthews, Jane De Hart. *The Federal Theatre, 1935–1939*. Princeton University Press, 1967.

"Arts and the People: The New Deal Quest for a Cultural Democracy" *The Journal of American History* 62 (Sept. 1975): 316–320.

Maya Program. Billy Rose Theatre Collection.

McAdoo, William. "The Theatre and the Law." *The Saturday Evening Post*, Jan. 28, 1922: 6–7, 44, 47, 49, 51.

McBride, Murdoch. "Community Ends Funding for TX Shakespeare Fest After *Angels* Is Blasted From Local College." *Playbill On-Line* Nov. 10, 1999: 1.

McConachie, Bruce. "American Theatre in Context." In *The Cambridge History of American Theatre*. Eds. Don B. Wilmeth and Christopher Bigsby. 3 vols. Cambridge University Press, 1998. Vol. 1.

McDermott, Douglas. "Structure and Management in the American Theatre." In *The Cambridge History of American Theatre*. Eds. Don B. Wilmeth and Christopher Bigsby. 3 vols. Cambridge University Press, 1998. Vol. 1.

McDermott, M. Joan and Sarah J. B. Blackstone. "'White Slavery Plays of the 1910s' Fear of Victimization and the Social Control of Sexuality." *Theatre History Studies* 16 (1996): 141–156.

McDonald, William F. *Federal Relief Administration and the Arts*. Columbus: University of Ohio Press, 1969.

McNamara, Brooks. *The Shuberts of Broadway*. New York: Oxford University Press, 1990.

"'A Congress of Wonders': Rise and Fall of the Dime Museum." *Emerson Society Quarterly* 20 (1974): 216–232.

Metcalfe, James S. "Is a Theatre Censorship Inevitable?" *Theatre Magazine* 28 (Nov. 1923): 8.

Miller, Arthur. *Timebends*. New York: Grove, 1987.

Miller, Gabriel. *Clifford Odets*. New York: Continuum, 1989.

Miller, Kerby A. *Emigrants and Exiles: Ireland and the Irish Exodus to North America*. New York: Oxford University Press, 1985.

"Modern Living." *Time* July 11, 1969: 61.

"Morals Backlash." *Newsweek* Apr. 7, 1969: 31.

Morgan, Edmund S. "Puritan Hostility to the Theatre." *Proceedings of the American Philosophical Society* 110 (1966): 340–347.
Mowry, George E., ed. *The Twenties: Fords, Flappers and Fanatics*. Englewood Cliffs: Prentice Hall, 1965.
"A Naked Challenge." *Nation* Sept. 5, 1923: 229.
"The Nation." *Time* Oct. 27, 1967: 23–25.
Nathan, George Jean. "The Theatre." *American Mercury* Mar. 1927: 373–374.
"The NEA 4." *National Association of Artists' Newsletter* July 1990: 1.
Neff, Renfreu. *The Living Theatre: USA*. New York: Bobbs-Merrill, 1970.
"New Play in Manhattan: 'Power.'" *Time* Mar. 8, 1937: 37.
"Newspaper into Theatre." *Nation* Mar. 12, 1937: 256.
Nunns, Stephen. "Is Charlotte Burning?" *American Theatre* Feb. 1999: 31.
Odell, George C. D. *Annals of the New York Stage*, 15 vols. New York: Columbia University Press, 1927. Vol. 1.
Oliver, Edith. "Off Broadway." *New Yorker* Oct. 12, 1968: 106–108.
Oliver, William I. "The Censor in the Ivy." *TDR* 15 (Fall 1970): 31–55.
"Our Lawless Age" *Literary Digest* 71 (1921): 30.
Pack, Richard. *Censored: A Record of Present Terror and Censorship in the American Theatre*. New York: National Committee Against Censorship of the Theatre Arts, 1935.
"Padlocks for Plays." *Nation* (April 6, 1927): 360.
Palmer, A. Mitchell. "The Case Against Reds." *Forum* (Feb. 1920): 78, 173–176, 179–185.
Peiss, Kathy. *Cheap Amusements: Working Women and Leisure in Turn-of-the-Century New York*. Philadelphia: Temple University Press, 1986.
Perrett, Geoffrey. *America in the Twenties: A History*. New York: Touchstone Books, 1983.
Pivar, David J. *Purity Crusade: Sexual Morality and Social Control, 1868–1900*. Westport, CT: Greenwood Press, 1973.
Plato. *The Republic*. Trans. Francis M. Cornford. New York: Oxford University Press, 1945.
"A Police Chief Talks of 'Police Brutality.'" *US News and World Report*. Aug. 10, 1964: 33–35.
Pollack, Thomas Clark. *The Philadelphia Theatre in the Eighteenth Century*. New York: Greenwood Press, 1968.
Pope Pius X. "Letter to Eliza O'Brien Lummis." Eliza O'Brien Lummis. *Daughters of the Faith Serious Thoughts for Catholic Women*. New York: Knickerbocker, 1905.
"Pornography and Politics." *Newsweek* Aug. 17, 1970: 81.
"Pornography for Hire." *Nation* Dec. 18, 1913: 585.
"Porno Report Cleared for Publication." *Publishers Weekly*. Sept. 28, 1970: 59.
"Pussyfoot in the Theatre." *The New Republic*, Dec. 7, 1921: 33.
Quinn, Arthur Hobson. *A History of the American Drama from the Civil War to the Present Day*. New York: Appleton-Century-Crofts, 1936.
Rankin, Hugh F. *The Theatre in Colonial America*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1965.
"Rebirth of a Committee." *Newsweek* Jan. 15, 1945: 32–34.
"Reforming the Stage." *America* Dec. 28, 1912: 278.

Rod, David K. "Trial by Jury: An Alternative Form of Theatrical Censorship in New York, 1921–1925." *Theatre Survey* 26 (1985): 47–61.

Ruff, Loren K. "Joseph Harper and Boston's Board Alley Theatre, 1792–1793." *Educational Theatre Journal* 26 (March 1974): 45–48.

Rusher, William. *The Rise of the Right*. New York: Morrow, 1984.

"Samuel Sewall to Isaac Addington" in "Letter Book of Samuel Sewall." *Collections of the Massachusetts Historical Society*. Series 6. Vol. 2 (1888): 29–30.

Santayana, George. *Character and Opinion in the United States*. Garden City: Doubleday Anchor, 1956.

Sante, Luc. *Low Life: Lures and Snares of Old New York.* New York: Farrar, Straus and Girou, 1991.

Sapho Program. Columbia Theatre, New York. Jan. 1901.

Schechner, Richard. *Public Domain*. New York: Bobbs-Merrill, 1969.

"Speculations on Radicalism, Sexuality and Performance." *TDR* 13 (Summer 1969): 89–109.

Environmental Theatre. New York: Applause Books, 1994.

Schlesinger, Arthur M., Jr. *The Coming of the New Deal*. Boston: Houghton Mifflin, 1959.

Schlissel, Lillian, ed. *Three Plays by Mae West*. London: Nick Hern Books, 1997.

Shaw, Mary. "My 'Immoral' Play: The Story of the First American Production of 'Mrs. Warren's Profession.'" *McClure Magazine* Apr. 1912: 688–692.

Singleton, Carl, ed. *The Sixties in America*. 3 vols. Pasadena, CA: Salem Press, Inc. 1999.

Smiley, Sam. *The Drama of Attack*. Columbia: University of Missouri Press, 1972.

Smith, Michael. "The Good Scene: Off Off-Broadway." *Tulane Drama Review* 10 (Summer 1966): 159–175.

Snowman, Daniel and Malcom Bradbury. "The Sixties and Seventies." In *Introduction to American Studies*. Eds. Malcolm Bradbury and Howard Temperley. New York: Longman, 1989.

Solberg, Winton. *Redeem the Time: The Puritan Sabbath in Early America*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1977.

Spann, Edward K. *The New Metropolis: New York City, 1840–1857*. New York: Columbia University Press, 1981.

"A Sponge for the Stage." *Literary Digest* Dec. 23, 1923: 29.

"The Stage." *America* Sept. 2, 1911: 488–489.

"The Stage and the Censor." *Nation* Jan. 18, 1922: 59–60.

"Stage: Federal Theatre Strikes at Utilities' Evils with 'Power.'" *Newsweek* Mar. 6, 1937: 30.

"Status Reports." *American Civil Liberties Union Arts Censorship Project Newsletter* Fall 1991: 1.

"Students: The Free Sex Movement." *Time* Mar. 11, 1966: 66.

Sumner, John. "The Sewer on the Stage." *Theatre Magazine* 38 (1923): 9–10.

Supreme Court of the United States. *Paris Adult Theater* v. *Slanton*. June 21, 1973.

Miller v. *California*. June 21, 1973.

Southeastern Promotions, Ltd. v. *Conrad et al.* Mar. 18, 1975.

Barnes v. *Glen Theatre, Inc., et al.* June 21, 1991.

National Endowment for the Arts, et al. v. Karen Finley, et al. June 25, 1998.

Supreme Judicial Court of Massachusetts. *P. B.I. C., Inc. et al.* v. *District Attorney of Suffolk County*. Apr. 9, 1970.

Taubman, Howard. *The Making of the American Theatre*. New York: Coward McCann, 1965.

Taylor, Stuart. "More of O'Connor's Muddled Moderation." *American Lawyer Media, L.P, Fulton County Daily Report. Academic Universe*, July 8, 1998.

"The Theatre." *Time* Oct. 18, 72–73.

"The Theatre." *New Yorker* May 8, 1926: 26.

"The Theatre." *Time* Dec. 3, 1934: 24.

"'The Traffic.'" *Chicago Inter Ocean* Nov. 24, 1913: 9.

Trumbell, Charles Gallaudet. *Anthony Comstock, Fighter*. New York: Fleming H. Revell, 1913.

T-sd-le, Joseph, Esq. Speech delivered to the Massachusetts House of Representatives June 1767.

Tynan, Kathleen. *The Life of Kenneth Tynan* London: Methuen, 1988.

Tytell, John. *The Living Theatre: Art, Exile and Outrage*. New York: Grove Press, 1995.

"A United Theatre Defeats Official Censorship." *Equity* Mar. 1945: 5–7, 10.

Vance, Carole S. "The War on Culture." *Art in America* (Sept. 1989): 39–45.

Veiller, Bayard. *The Fun I've Had*. New York: Reynal & Hitchcock, 1941.

Vernon, Grenville. "Injunction Granted" *Commonweal* Aug. 21, 1936: 407.

"Power" *Commonweal* Mar 12, 1937: 556.

Wagman, Robert J. *The First Amendment Book*. New York: Pharos Books, 1991.

Wainscott, Ronald "Attracting Censorship to the Popular Theatre: Al Woods Produces Avery Hopwood's *The Demi-Virgin*." *Theatre History Studies* 10 (1990): 127–140.

Waterman, Willoughby Cyrus. *Prostitution and Its Repression in New York City, 1900–1931*. 1932. New York: AMS, 1968.

Wellesley Local Growth Committee, *Comparative Population Statistics*, 1968.

West, Mae. *The Drag*. In *The Plays of Mae West*. Ed. Lillian Schlissel. London: Nick Hern Books, 1997.

White, Richard Grant. "The Age of Burlesque." *Galaxy* Aug. 1869: 256.

Whitman, Wilson. *Bread and Circuses*. New York: Oxford University Press, 1937.

Wilentz, Sean. *Chants Democratic: New York City and the Rise of the American Working Class*. New York: Oxford University Press, 1984.

Wilmeth, Don B. and Christopher Bigsby, eds. *The Cambridge History of American Theatre*. 3 vols. Cambridge University Press, 1998.

Wood, Gordon, ed. *The Rising Glory of America: 1760–1820*. Boston: Northeastern University Press, 1990.

Wright, William. *Lillian Hellman: The Image, the Woman*. New York: Simon & Schuster, 1986.

Wyatt, Euphemia Van Rensselaer. "The Drama." *Catholic World* Aug. 1939: 598–602.

"Young Playwright." *New Yorker* July 9, 1960: 24–25.

Young, Stark. "Two New Plays." *The New Republic* Dec. 19, 1934: 169.

"The Mercury and London," *The New Republic*, Jan. 19, 1938: 310–311.
Zeigler, Joseph Wesley. *The Arts in Crisis*. New York: A. Cappella, 1994.

Newspapers

Anchorage Daily News, yrs: 1996–97.
Associated Press State and Local Wire, yrs: 1998–99.
Atlanta Constitution, yrs: 1951, 1993, 1996.
Backstage, yrs: 1997–98.
Boston Evening Herald, yr: 1929.
Boston Evening Transcript, yrs: 1911, 1923, 1929
Boston Globe, yrs: 1911, 1929, 1935, 1968, 1970.
Boston Herald, yrs: 1911, 1929, 1935.
Boston Post, yr. 1935
Boston Transcript, yrs: 1935–36.
Christian Index, yr: 1993.
Christian Science Monitor, yr: 1993.
Cincinnati Examiner, yr: (undated).
Cleveland News, yr: 1928.
Colorado Springs Gazette-Telegraph, yr: 1969.
Columbian Centinel, yrs: 1791–92.
Corpus Christi Caller, yr: 1971.
Daily Worker, yr: 1955
Detroit News, yrs 1947, 1969.
Federal Gazette, yr: 1789.
Fullerton Daily New Tribune, yr: 1967
Houston Chronicle, yr: 2000.
Houston Press, yr: 2000.
Independent Gazetteer or the Chronicle of Freedom, yrs: 1788–89.
Liberator, yr: 1853.
Little Rock Gazette, yr. 1971.
London Observer, yr: 1967.
Los Angeles Times, yrs: 1965, 1967–69 1989, 1996.
News and Observer (Raleigh, NC), yrs 1996–97.
New York American, yr: 1923.
New York Atlas, yr: 1863.
New York Daily News, yrs: 1945, 1998.
New York Evening Journal, yr. 1936.
New York Evening Post, yrs: 1926, 1928, 1968–69.
New York Herald, yrs: 1901, 1905, 1922–23.
New York Herald Tribune, yrs: 1925, 1927, 1928, 1935–37.
New York Journal, yr: 1928.
New York Journal or General Advertiser, yrs: 1767–68.
New York Mercury, yrs: 1758, 1761.
New York Morning Telegraph, yrs: 1924, 1928.
New York Post, yrs: 1936, 1998.

New York Sun, yrs: 1900, 1926–28, 1936–37.
New York Telegraph, yr: 1928.
New York Times, yrs: 1868–69, 1900, 1905, 1911–13, 1921–32, 1934–40, 1942, 1944–45, 1947, 1949, 1951–53, 1955, 1959–60, 1963, 1965–71, 1973, 1989–90, 1996–98.
New York Tribune, yr: 1900.
New York World, yrs: 1900, 1905, 1923–24, 1928.
New York World-Telegram, yr: 1936.
Pennsylvania Chronicle and Universal Advertiser, yr: 1767.
Pennsylvania Gazette, yrs: 1754, 1759, 1766–67.
Providence Journal (Rhode Island), yr: 1952.
San Antonio Express News, yr: 1997.
Springfield News-Leader (Missouri), yr: 1989.
US News and World Report, yrs: 1964, 1968.
Variety, yrs: 1921, 1926–28, 1996.
Village Voice, yrs: 1963, 1966–67, 1998.
Waco Times-Herald, yr: 1963.
The Wall Street Journal, yr: 1969.
Washington Post, yrs: 1939, 1989.
Washington Post and Times Herald, yr: 1956.
Washington Times, yrs: 1989–90.
Wellesley Townsman, yr: 1968.
Weyman's Gazette, yr: 1761.
Women's Wear Daily, yr: 1969.

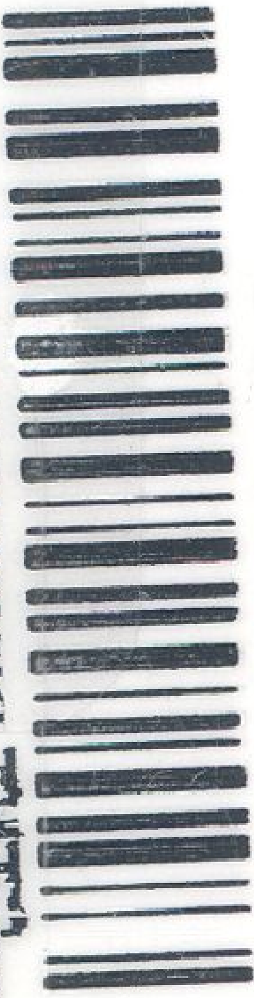
Archives

Billy Rose Theatre Collection, New York Public Library for the Performing and Visual Arts at Lincoln Center.
Harvard Theatre Collection, Pussey Library, Harvard University.

المحتويات

الرقابة على المسرح الأمريكى
فى القرن العشرين

رقم الإيداع ٢٠٣٩٣/ ٢٠١٠
I.S.B.N
978-977-704-344-1
مطابع المجلس الأعلى للآثار


Bibliotheca Alexandrina
0916136